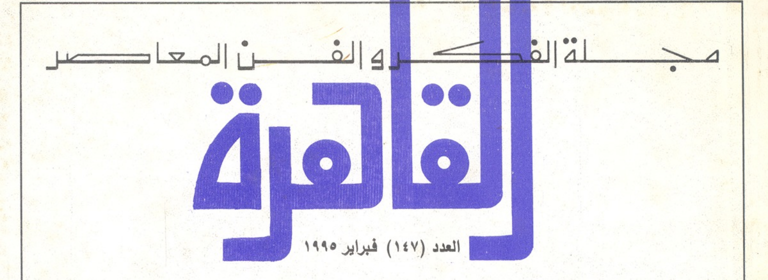
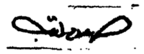


العدد (١٤٧) فبراير ١٩٩٥

عرب وفرنسيون
سينما وكتابة

بيوت
شادى عبدالسلام
والحصن

لوحة الغلاف الاول :
بورتريه البير قصيرى
للفنان : كامل التلمسانى





مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

عبده جبير

المستشار الفنى

حلمى التونى

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدى محمد مصطفى

التنفيذ

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

المحررون

فتحى عبد الله

السماح عبد الله

العدد (١٤٧) فبراير ١٩٩٥

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٤٠ درهما ـ اليمن ١٠٠ ريال ـ ليبيا ١٦٠ دينارا ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر :

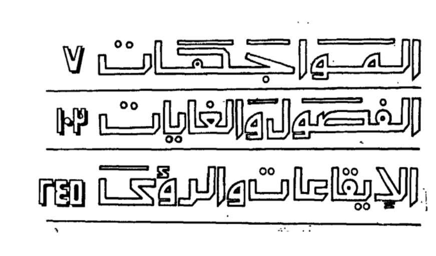
عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددًا] :

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولارا، هيئات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولارا، هيئات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعبر عن آراء أصحابها ولاترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.


المواجهات ٧
الفصول والغايات ١٠٣
الإيقاعات والرؤى ٢٤٥

من المحـــــــرر

صبري؟

نزار قـــبـــانى وهذه الرســـالة

قد كان الشاعر العربى الكبير نزار قبانى قد تعرض لحملة منظمة علي أثر نشر قصيدته ، متى يعلنون وفاة العرب ، فى جريدة «الحياة » اللندنية وكل من مجلة ، روز اليوسف، وجريدة «العربى» القاهريتين. وقد تصدى لهذه الحملة كتاب كبار من مصر: كسلامة أحمد سلامة وأحمد عبد المعطى حجازى فى «الاهرام» وفاروق عبد القادر فى العربى أعلى مقاله المنشور مع القصيدة فى «العربى - وصالح مرسى فى «المصور» وماهر حسن فهمى فى «القاهرة» ومن ثم فلم تترك الحملة التشويهية أثرا يذكر .

وتصادف ذلك أثناء الإعداد لمعرض القاهرة الدولى للكتاب، فكانت دعوة نزار قبانى إلى المعرض للقاء زملائه من الشعراء والمثقفين وقرائه المصريين من الأولويات البديهية فى التخطيط لأنشطة المعرض .وكانت الحملة المذكورة من الحوافز الإضافية لدعوة الشاعر الكبير لزيارة مصر ومخاطبة جمهوره مباشرة دون وسيط. وهو تقليد تحرص عليه إداره المعرض كل عام بدعوتها المستمرة لكبار الشعراء والنقاد والمفكرين العرب لمشاركة مصر ومثقفيها عيدهم السنوى .

وكان الإجماع غلابًا فى ضرورة وأهمية دعوة نزار ليدرك بنفسه أن موقف



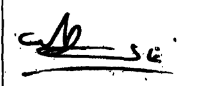
نـزار قـبـانـى

البعض منه ليس تعبيرًا صحيحاً عن موقف مصر والمصريين، وإنما هو أمر طبيعى فى ظل الهامش الديمقراطى المتاح، إذ هناك فى المقابل مواقف أخرى تختلف مع الذين هاجموه حتى وإن كان لدى المدافعين عن نزار بعض الملاحظات أو التحفظات على شكل القصيدة أو مضمونها.

ولم يكن نزار قبانى بعيدًا عن الوعى بالتعددية الوليدة فى مصر،و الأهم أنه لم يكن بعيدا فى أى وقت عن فهم مصر ومحبته العميقة لشعبها ودورها وثقافتها. لقد حدث من قبل فى زمن السادات . أن عايره البعض من كتاب السلطة بمواقفه المعلنة حينذاك من سياسات النظام القائم، ولكن نزار قبانى لم يهتز. من حقه أن يغضب، أما محبته لمصر والمصريين لم تتوقف ولم تشبها شائبة .

وهذه المرة أدرك الشاعر الكبير المغزى الاستثنائى لدعوته للمشاركة فى أنشطة هذا العام لمعرض القاهرة الدولى للكتاب. ووقع نزار فى مأزق لأنه لم يستطع تلبية الدعوة فى الزمان المحدد وفكر فى الاشتراك بهذه الرسالة التى يبعث بها إلى حبيبته «بهية» أو مصر وكل المصريين. وقد وصلت الرسالة إلى الدكتور سمير سرحان رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب فى الأسبوع الأخير السابق على ظهور عدد «القاهرة» فى الأسواق فكان مستحيلا نشرها فى العدد الماضى.

ويبدو أن نزار لم يبعث برسالته إلينا وحدنا، فقد بادرت الزميلة الكبيرة «روز اليوسف» بنشرها فى أحد أعدادها. وحسنا فعلت حتى يصل صوت الشاعر العاشق لمصر إلى أوسع قطاع جماهيرى قارئ. ومع ذلك فإننا نعيد نشر الرسالة على الصفحات التالية إثباتًا لموقف صاحبها الذى نعتز به شاعرًا ومثقفا شجاعًا فى زمن بخيل بأمثاله.■



نزار قبـــانى

رســـــــــــالة حــب ..

يا أحبائى على أرض الكنانة:
لا أستطيع أن أكتبَ عن مصر بحيادٍ .. ولا أن أعشقها بحياد..
ولا أن أتغزل بعينيْها .. السوداويْن بحيادْ.
لأنَّ الحياد ليس مهنتِى . والوقوف على شاطئ الحب ، ليس إحدى هواياتى.
فالعشقُ العظيم لا يعرف الحياد .
والشعر العظيم هو فضيحتنا الجميلة التى لا نختجلُ أبداً من رائحتها الطيبة .
العشق والشعر حصانانِ مجنونانِ يقفزان فوقَ حواجز التاريخ .. ولا يكترثان بنظام السير ، ولا بإشارات المرور..
وليس هناك فى تاريخ الشعر قصيدة ناجحة قرأتْ مستقبلها فى فنجان القهوة ، أو أمنّت على أصابعها إحدى شركات التأمين ..
أو راجعت كتاب الوصايا العَشْر...

•

إذن ، أنا ومصرُ توءمانِ من توائم العشْق ، والشعْر ، والحرية. وكلُّ محاولة للفصلِ بينى وبينها محاولة مستحيلة.
هكذا كانت مصرُ منذ أن خلقها الله ، جسَداً معجوناً بالورد، والنار، والياقوت ، والتوابل ، والأمطار الإستوائية.
وهكذا كنت منذ أن خلقنى الله، خنجراً مغروسًا فى خاصرة القبح ، ولغما مزروعا تحت وسائد أهل الكهف ، وعربة تتدحرج من هاوية إلى هاوية ، وولداً مشاغباً ينكش فى تراب النجوم ، ويحرق أصابعه بجمر الكلمات ، ولايتوب..
مصر ، ليست كأية أنثى عبرت سماء حياتى.
مصر هى أمى . ومن راحتها أكلت قمح الثقافة، وشربت من ينابيعها، وتعلمت كيف أحبو ، وكيف أقيس خطواتى ، وكيف أنطق كلماتى الأولى.
عندما وصلت إلى القاهرة فى منتصف الأربعينيات ، كنت فتى فى مقتبل العمر يبحث عن أم ، وحاضنة، ورحم ثقافى يتكوم فيه.
وأشهد أن القاهرة أرضعتنى من ثديها، وغذتنى بحليبها الثقافى، وظلت تغنى فوق سريرى ، حتى تعلمت كيف أدون كلماتى ، إلى أن تمكنت عام ١٩٤٨ من إصدار مجموعتى الشعرية الجريئة (طفولة نهد) ...
كما أشهد أن مصر لم تفرق بينى وبين أولادها الآخرين، بل كانت فى بعض الأحيان تنحاز إلى قصائدى، وتحتفل بها، دون أن تناقش أصولى الدمشقية أو لهجتى الشامية .
لقد احتضنت مصر جدى أبو خليل القبانى ، ورحبت به مسرحيا طليعيا فى نهاية القرن التاسع عشر.. وها هى ذى تحتضن قصائدى فى نهايات القرن العشرين ، تأكيدا لتراثها العريق فى الدفاع عن الحريات وحماية الإبداع والمبدعين.

•

إلـــى بهـــــــيـة ..

إن الدعوة التى تلقيتها من الهيئة المصرية العامة للكتاب لزيارة القاهرة ليست كأية دعوة أتلقاها، وإنما هى دعوة تحمل رائحة مصر، وحنان مصر، وأمومة مصر، وتعلقها الأبدى بأولادها..

وأنا واحد من هؤلاء الأولاد الذين لم تتركهم مصر فى وسط العاصفة ، يواجهون الريح والمطر، وصقيع المنفى..

ففى أوج الطوفان الذى أثارته قصيدتى الأخيرة، امتدت إلىّ يد مصر من خلال الأمواج العالية مضيئة كسبيكة الذهب، وناعمة كمروحة حرير، لتسحبنى من تحت الماء .. وتخبئنى فى ليل ضفائرها.

ولابد لى أن أعترف أن مصر حين حمتنى بصدرها من طيور البحر ، وأسماك القرش ، لم تكن تقوم بعمل استعراضى ، وإنما كانت تدافع عن أمومتها..

●

ثم إن مصر ، بموقفها الحضارى الكبير، لم تكن تدافع عنى بقدر ما كانت تدافع عن الشعر .. وعن حق كل شاعر بأن يتكلم بصوت عالٍ، بعيدا عن همجية السكاكين ، وسلطة المسدسات الكاتمة للصوت...

كانت مصر ، تدافع عن حق العصافير فى أن تطير ..

وحق النجوم فى أن تضىء..

وحق السنابل فى أن ترتفع..

وحق الأزهار فى أن تتفتح..

وحق الإنسان فى أن يكون إنسانا..

هذا هو قدر مصر منذ أن كانت مصر .

ولا يمكن لمصر فى أية مرحلة من تاريخها ، أن تكون مع القاتل ضد القتيل، ومع الظالم ضد المظلوم، ومع السجان ضد المسجون .. ومع الأميين ضد الحروف الأبجدية.

●

أيُها الأحباء:

إن هذا العرسَ الثقافىَّ الذى تقيمُه القاهرةُ للكتاب كل عام، هو انتصار للذين يقرءون على الذين يقتلون ، وللذينِ يعلمونِ على الذين لا يعلمون.. وللّذين يصنعون الكلمة الجميلة على الذين يصنعونَ الأكفَانَ .

فمع كلِ كتاب يطْبَع ، تزدادُ مساحة اللونِ الأخضر فى العاَلم وتتناقص مساحة التَّصحُّر .. ويتضاعف عددُ النجومِ، ويتقهقر الظلام، وتتسع بساتين الورد، وتقفل مصانع السِّلاحِ.

ومع كل قصيدة يقولها شاعر ، يصبح البحر أكثر زرقة، والأشجار أكثر ورقًا ، والقمر أكثر بياضا، والعيون السود أشد سوادا، والمرأةُ أكثر أنوثةً ، والحرِّية أكثر حريَّةً..

مع كل نقطة حبر نسفحها على الورق ، نعمر ألف مدينة للحب، لا يدخل إليها إلا الشعراء، والأطفال، وكبار العشاق.. وكبار المجانين..

●

أيُها الأحبّاءُ:

هذه رسالةُ حبٍّ أبعثُ بهـا من لندن ، لكل مـصـريّ ومـصـريَّة ، ولِكُلِ جِسْرٍ من جسـورِ النيل، وكُلِّ تُرْعةٍ من ترعه، وكل شَجرةِ قُطْنٍ فى الصعيد ، وكلِّ قنديلٍ فى حى السيدة زينب ، وكل مئذنة من مآذنِ سيدنا الحسين ، وكل مسبحةٍ من العقيق فى خان الخليلى، وكل طاولة فى مقهى الفيشاوى، وكلّ كتابٍ على سور حديقة الأزبكية...

ولكن هل بوسع الرسائل أن تنقل إليكم صورة حقيقية ، عن حالتى العاطفية ، وحرائقى الداخلية؟

إننى رجل يحترق صياغة الكلمات منذ خمسين عاما..

ولكّنني أمامَ مـواقفِ العِشْق الكبـرى أشـعـر بأن لغـتى تخوننى .. وكلماتى تهرب منى.

إنَّ الحبَّ المصـرى يحـتاج إلى قـاموسٍ بحـجم قـاموس المحيط .. وإلى لغـةٍ جـديدة لم يكتـشف أحـد رمـوزها ولا مفرداتها بعد..

فبأيَّةِ لغةٍ سأقولُ لكم أحبُكم؟

هذه هى مشكلتى مع بهيّة .. وحبِّى لبهيّة..

فــســامــحـــونى ، إذا ضاعَ صوتِى ، وتقطَّعْت أوتَارُ حنْجرتِى.

●

«كلمـاتُنا فى الحبِّ .. تقْتُلُ حبُّنا .. إنَّ الحـروفَ تمُوتُ حين تقال..»

لندن يناير ١٩٩٥

نزار قبانى

أيها الأحبّاء :

هذه رسالةُ حبٍّ أبعث بها من لندن ، لكل مصريّ ومصريّة ، ولكلّ جسرٍ من جسور النيل ، وكلّ ترعةٍ من ترعه ، وكلّ شجرة قطنٍ في الصعيد ، وكلّ قنديل في حيّ السيّدة زينب ، وكلّ مئذنة من مآذن سيّدنا الحسين ، وكلّ مسبحةٍ من العقيق في خان الخليلي ، وكل طاولةٍ في مقهى الفيشاوي ، وكلّ كتابٍ على سور حديقة الأزبكية ...

ولكن هل بوسع الرسائل أن تنقل إليكم صورةً حقيقية ، عن حالتي العاطفية ، وحرائقي الداخلية ؟

إنني رجلٌ يحترق صياغةَ الكلمات منذ خمسين عاماً ..

ولكنّني أمام مواقف العشق الكبرى أشعر بأن لغتي تخونني .. وكلماتي تهربُ مني .

إنّ الحبّ المصري يحتاج الى قاموسٍ بحجم قاموس المحيط .. والى لغةٍ جديدة لم يكتشف أحدٌ رموزها ولا مفرداتها بعدُ ..

فبأيّةِ لغةٍ سأقول لكم أحبّكم ؟

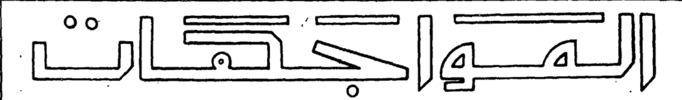
هذه هي مشكلتي مع بهيّة .. وحبّي لبهيّة ..

فسامحوني ، إذا ضاع صوتي ، وتقطّعت أوتار حنجرتي .

●

« كلماتُنا في الحبّ .. تقتلُ حبّنا
إنّ الحروفَ تموتُ حينَ تُقالُ .. »

لندن يناير ١٩٩٥ نزار قباني



الكتابة المصرية بالفرنسية

ترجمة وإعداد: **بشير السباعي**

١٠ جورج حنين، (١٩١٤ - ١٩٧٣): ب.ش. ١ - *كتابات* / ١١ المثقف في المعركة - ١٢ من أجل وعي منتهك للمحرمات - ١٨ من هو السيد أرجوان - ٢١ هيبة الرعب - ٢٩ جوليان المرتد أو المسايرة الميتافيزيقية - ٣٢ شذرتان حول ماهية الإبداع الأدبي - ٣٣ بلاد السديم (١٩٣٩ - ١٩٤٥) - ٣٦ أربع لوحات. ٢- *قصائد* / ٤٤ عدم التدخل - ٤٦ معنى الحياة - ٤٧ قصة غارة - ٤٩ انتحار مؤقت - ٥٠ منظورات - ٥١ في مستوى الغياب - ٥٢ بورتريه كامل التلمساني - ٥٣ إقبال - ٥٤ سونيا أركستين - ٥٥ حديقة العلامات - ٥٥ المرأة البيتية - ٥٦ الرجفة - ٥٦ الفخ - ٥٧ الإنسان المولود بعد موت الأب - ٥٧ فيك - ٥٨ عن تيمة أساسية لدى رمسيس يونان - ٥٩ تحية لرسم رمسيس يونان - ٦٠ مظهر هروب - ٦١ عودة الآلهة - ٦١ كان ذلك زمنا آخر - ٦٢ بعيدا - ٦٣ فوترالبا - ٦٤ الحقيقة الأكيدة - ٦٥ مبدأ الهوية I - ٦٦ مبدأ الهوية II - ٦٧ من الرأس إلى السماء - ٦٨ امتياز الحياة - ٦٩ إلى وجه قريب - ٦١ إعدام خاص - ٧١ ما من دعابات فارغة - ٧٢ الإنشقاق العظيم - ٧٣ رسالة إلى فتاة صغيرة. ٧٤ ألبير قصيري: ب.ش - ٧٥ إسهام ألبير قصيري: جورج حنين. ت: هدى حسين - ٧٨ البنت والحشاش ت:هـ.ح - ٨٢ اضطرابات في مدرسة الشحاذين ت:عبد الحميد الحديدي - ٨٩ ساعي البريد رجل مثقف ت: ع.ح. ٩٦ أحمد راسم (١٩٨٥ - ١٩٥٨) قصائد وأغنيات - ١٠١ مقتطفات من يوميات موظف بائس.



البير قصيرى
ريشة: كامل التلمساني

الكتابة المصرية بالفرنسية

أحمد راسم



جورج حنين



ترجمة وإعداد:
بشير السباعي

قاريخ الكتابة المصرية بالفرنسية تاريخ طويل، وهو نتاج من نتاجات الاحتكاك بالثقافة الفرنسية والذى بدأ مع الحملة التى قادت «جيش الشرق» إلى مصر فى عام ١٧٩٨. وهذا التاريخ حافل بكتابات فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، فهو يشتمل على كتابات فى حقول الاجتماع والتاريخ والقانون والفلسفة والنقد الأدبى والفن والأدب... الخ

ولامراء فى أن هذا التاريخ هو جزء لايتجزأ من تاريخ الثقافة المصرية فى العصر الحديث، وهو جزء يتميز بأهمية خاصة، بقدر ما أن الأنتلجنتسيا المصرية الحديثة قد وجهت أبصارها، فى تعاملها مع الثقافات الأجنبية، نحو الثقافة الفرنسية بشكل خاص وهى، فى ذلك، لاتختلف عن الانتلجنتسيا الحديثة التى ظهرت فى روسيا وألمانيا بعد الثورة الفرنسية الكبرى.

والواقع أن هذه الثورة والنتائج الثقافية التى ترتبت عليها إنما تكمن فى أساس جانب كبير من الكتابات المصرية المكتوبة بالفرنسية، وذلك من نواح مختلفة. بل إن عصر الإرهاب خلال زمن تلك الثورة يشكل سياقا لأحداث عمل مصرى مكتوب بالفرنسية وهو مسرحية «الإرهاب» التى فرغت الكاتبة والمخرجة المصرية المهاجرة صفاء فتحى من كتابتها فى عام ١٩٩٣.

وداخل تاريخ الكتابة المصرية بالفرنسية تحتل الكتابة الأدبية مكانة خاصة، وربما كان تاريخ هذه الكتابة الأخيرة قد بدأ منذ ثمانين عاما، حيث ترى النور قصائد محمد خيرى التى تدور حول مهد الحضارة: مصر القديمة.

وقد حفل تاريخ الكتابة الأدبية المصرية بالفرنسية بإسهامات فى مجالات الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح والنقد الأدبى. وبرزت فى هذا التاريخ بشكل خاص أسماء أحمد راسم وجورج حنين وألبير قصيرى وجويس منصور وإدمون جابى وفولاد يكن... الخ

وسعيا إلى تبديد النسيان وإلى استعادة جانب مهم من تاريخ الأنتلجنتسيا الإبداعية المصرية - تنشر «القاهرة» النصوص التالية مجتمعة - وقد سبق نشرها متفرقة - أملا فى تجديد الاهتمام برافد مهم من روافد الحداثة المصرية. ■

الكتابة المصرية بالفرنسية

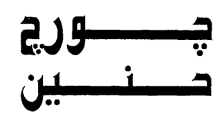
قد يرتبط اسم الشاعر الكبير جورج حنين ارتباطا وثيقا بظاهرة على جانب كبير من الأهمية فى تاريخ الانتلجنتسيا المصرية المعاصرة - ظاهرة تهميش الانتلجنتسيا الليبرالية وظهور الجيل الأول للانتلجنتسيا الثورية المعاصرة - وقد اعتبره أندريه مالرو، الروائى الفرنسى الكبير، النموذج الأكثر ذكاء لذلك الجيل.

تشكلت رؤى الشاعر الكبير تحت تأثير الانعطافات التاريخية المأساوية التى أعقبت تراجع المد الثورى فى أوروبا بعد هزيمة الثورة الألمانية فى عام ١٩٢٣، وتحت تأثير الغليان السريالى الذى تفجر بين صفوف الأنتلجنتسيا الإبداعية الأوروبية التى روعتها مجزرة الحرب العالمية الإمبريالية الكبرى (١٩١٤ - ١٩١٨) واستفزها عداء البورجوازية الأصيل للتحرر الإنسانى، ذلك العداء الذى كان ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) قد رصده منذ أوائل أربعينيات القرن التاسع عشر.

خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٣٦ إلى عام ١٩٤٨، ارتبط جورج حنين بالتجمع السريالى الباريسى الذى قاده الشاعر الفرنسى الكبير أندريه بريتون (١٨٩٦ - ١٩٦٦)، اعتبارا من عام ١٩٢٤. وخلال تلك الفترة، كان جورج حنين علما بارزا من أعلام الحركة السريالية وأحد قادتها المرموقين.

مع مطلع عام ١٩٣٩، وتجاوبا مع الدعوة التى أطلقها أندريه بريتون وليون تروتسكى (١٨٧٩ - ١٩٤٠)، القائد الماركسى الثورى، من أجل «فن ثورى حر» ومن أجل تأسيس «اتحاد أممى للفن الثورى الحر»، أسس جورج حنين (بالاشتراك مع أنور كامل، كامل التلمسانى، رمسيس يونان، فؤاد كامل وآخرين) جماعة «الفن والحرية» - أول تجمع واسع لممثلى الانتلجنتسيا الإبداعية الثورية المصرية المعاصرة.

تعاون جورج حنين والسيرياليون المصريون مع مجلة «دون كيشوت» (١٩٣٩ - ١٩٤٠) وأصدروا نشرة «الفن والحرية» (١٩٣٩) ثم أصدروا فيما بعد مجلة «لابار دوسابل» (١٩٤٧ - ١٩٥٠).



١٩١٤ - ١٩٧٣



كتب جورج حنين لمجلة «التطور» (١٩٤٠)، لسان حال جماعة «الفن والحرية»، التى رأس تحريرها أنور كامل، والتى سرعان ماتوقفت بعد أن تعرضت لحملة مسعورة من جانب قوى الرجعية المصرية وعملاء الإمبريالية البريطانية ولتدخلات قوية من جانب أجهزة الرقابة.

كتب جورج حنين لمجلة «المجلة الجديدة» (١٩٤٢ - ١٩٤٤)، التى رأس تحريرها رمسيس يونان، والتى تعرضت للإغلاق بأمر من الحاكم العسكرى العام.

لم ينضم جورج حنين - لافى مصر ولافى فرنسا - إلى أى حزب سياسى. وقد تمسك طوال حياته بمفهوم متطرف عن الحرية استمده السرياليون من تراث الفوضوية الأوروبية. وقد حاول جورج حنين مزج هذا المفهوم برؤى مستمدة من تراث الاشتراكية الرومانسية الفرنسية، خاصة بعد أن شهد النتائج الخطيرة للابتذال الستالينى للماركسية.

اتخذ جورج حنين موقف العداء الشرس للفاشية فى جميع تبدياتها ووقف ضد التجهيلية المصرية وشن حربا لاتلين على الاتباعية.

عاش جورج حنين حالة «نفى داخلى» فى مصر خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٥٤ إلى عام ١٩٦٠، حيث شهد عملية الانحدار الاستبدادى الناصرى التى رصد أبرز سماتها: كبت مبادرة وتلقائية الجماهير، والقضاء على استقلال الوعى والضمير عن «وعى» «وضمير» الدولة الاستبدادية، أى عن ديماجوجيتها:

اضطر الشاعر الكبير إلى الرحيل عن مصر نهائيا فى عام ١٩٦٠ حيث جرب المنفى الخارجى فى أثينا، ثم فى روما ثم فى باريس حيث مات يراوده حلم التمرد الأبدى.

• أعمال جورج حنين الرئيسية

- لامبررات الوجود، ١٩٣٨.
- من أجل وعى منتهك للمحرمات، ١٩٤٤.
- من هو السيد أراجون؟ ١٩٤٥.
- هيبة الرعب، ١٩٤٥.
- وقت حفيدة، ١٩٤٧.
- المتنافر، ١٩٤٩.
- صورتان، ١٩٥٣.
- العتبة المحرمة، ١٩٥٦.
- الإشارة الأكثر غموضا، ١٩٧٧.
- ملاحظات حول بلد لاجدوى منه، ١٩٧٧.
- قوة التحية، ١٩٧٨.
- الروح الضارية، ١٩٨٠.
- على مدى الإنسان، ١٩٨١.
- مسافر اليوم السابع، ١٩٨١.

چورج حنين

١. كتابات

المثقف في المعركة

الأصدقاء الأعزاء

على الرغم من أسفى لعدم تمكنى من التواجد بينكم هذا المساء، فإننى حريص على أن أوضح بإيجاز بالغ تصورى عن المسألة المهمة بين جميع المسائل، والتى تشكل موضوع نقاشكم. يروق للمرء تصوير الشعراء والكتاب والفنانين الأكثر تقدما فى زماننا على أنهم مواصلون للحركة الرومانسية. على أن تحليلا نزيها وصارما للعلاقات القائمة بين المحتوى الأدبى للقرن التاسع عشر والمحتوى الأدبى لعصرنا من شأنه أن يجبرنا على الاعتراف بوجود قطيعة فى الاستمرارية بين الاثنين. فالأدب الرومانسى ينطوى على التأمل الدائم من جانب ذات معينة للدراما الخاصة بها. فكل واحد يستغرق فى أحزانه وتمزقاته العميقة. إن أبسط ارتباك أخلاقى وأبسط مأزق مؤثر يصبحان قصيدة مثيرة للتوجع أو دراما من خمسة فصول لا يحل شيء ولا يتم إنقاذ شيء فى ختامها. إن الرومانسية عاطفية وذاتية. فهى عاطفية بمعنى أن العاطفة تتطور عندها فى حرية تامة دون أن تكف البتة عن هدهدة نفسها بأشكالها التى لا حصرلها ودون أن تطلب شيئا غير مرآة يطيل المرء النظر فيها إلى نفسه، أو لايرى غير نفسه. وهى ذاتية بمعنى أن الذات تعتبرالواقع الوحيد الجدير بالوجود ـ بمعنى أن الذات لا تهتم بالعالم بقدر ما أن العالم لا يهتم بها. وهكذا يصبح الإنسان وحيداً على الأرض. والأسوأ من ذلك، أنه يصبح وحيداً دون أرض.

ويبدو اليوم، ومنذ عشر سنوات، وذلك بفضل الدراسات النقدية التى قام بها رجال مثل **أندريه بريتون وجاستون باشلار وهربرت ريد**، أن الأدب والفن المعاصرين قد نبذا العاطفة لحساب الاشتهاء ـ الذات لحساب الموضوع.

إنهما أدب وفن اشتهائيان وموضوعيان. ويتطلب الانتهاء إشباعا فوريا وفائرا. وهذا الإشباع لا يمكن العثور عليه إلا فى الموضوع وعن طريق الموضوع واسمحوا لى بأن أستشهد مرة أخرى بما قاله **نيكولاس كالاس**: «إن الصوت العاطفى هو من الزاوية الاجتماعية صوت محافظ، لأنه يكيف الإنسان مع الوضع القائم، أما الصوت الاشتهائى فهو وحده الصوت الثورى. إن العاطفة بالقياس إلى الاشتهاء هى انحراف للرغبة لكن هدفنا لا يتمثل فى حرف الرغبة بل فى تحويل المجتمع من أجل تكييفه لرغبتنا ... إن الفن ليس عاطفيا البتة، ليس أخلاقيا البتة، إنه ضد النظام القائم، ضد الطبقة السائدة، ضد كل اتباعية، ضد الكهنة من كل نوع ومن كل حدب وصوب، والبارثينون (هيكل الربة أثينا فى مدينة أثينا) يثبت ذلك: إن الفن معمل بارود.

ويجرى عموما اتهام الكتاب والفنانين المعاصرين بالكلبية وبانعدام الأخلاق وذلك لمجرد أن الغالبية من بينهم يمارسون ويوصون بالبحث المنهجى عن اللذة وأنه تنبثق من أعمالهم بوقاحة أخلاق لا علاقة لها البتة بالأعراف المجازة تحت هذا الاسم ـ هى أخلاق الرغبة. إن الإنسان، والفنانين بشكل أدق، يخلقون لأنفسهم فى كل لحظة موضوعات جديدة للإشباع. وحتى من الزاوية الأكثر محدودية ـ الزاوية التجارية، يمكننا رصد تكاثر مريع لعدد الأشياء المطروحة للاستخدام اليومى من جانب الإنسان. وفى باريس، وفى نيويورك، وفى لندن، نظمت معارض لاتضم غير أشياء مصنفة فنيًا تحت مالاحصر له من العناوين. وبطبيعة الحال، فإن هذا الاندفاع الفنى نحو الموضوع، الغنى بالاشتهاءات وبالاكتشافات، إنما يتم فى اتجاه غير

نفعى إلا أنه يدل كذلك على اتجاه مشترك لدى جميع ممثلى الفكر الحديث تقريبا . وهو اتجاه عودة إلى الواقع ليس بوصفه شيئا ناجزا وجامدا بل بوصفه، على العكس من ذلك، شيئا ديناميا قابلا للتغيير وقابلا للتحسين ودون إدراك بالغ، فإن المثقف والفنان يجدان نفسيهما بذلك وسط معركة اجتماعية سافرة. فالمسألة التى تطرحها الحياة عليهما هى تحويل جميع مصادر البؤس إلى مصادر للمباهج. ولم يعد بوسعهما صرف النظر عن ذلك. فمن الآن فصاعدا، عن طريق الراديو والسينما والصحف - وهى وسائل للاتصال البشرى رائعة وغير متوقعة - تصل إليهما فوراً أبعد علاقات الشقاء ويصبح عليهما الرد عليها. وفى كتابه، «**الأمل**» فإن **أندريه مالرو**، وهو يتحدث عن ملحمة مدريد، يوضح لأحد شخصياته:

«لقد عاش هؤلاء الناس على الأقل يوما وفقا لقلبهم . إن التعارض الشائع والكاذب بين الحلم والفعل قد طال أكثر من اللازم. وعلى الفنانين والكتاب أن يناضلوا من أجل أن يكسب البشر حق الحياة دائما وفقا لقلبهم . ■



كامل التلمسانى

هامش

* مداخلة فى الندوة التى أقامتها « جماعة المحاولين » يوم ٦ إبريل ١٩٣٩ .



چورج حنين
كتابات

من أجل وعى منتهك للمحرمات

قا هل أنت واقعى؟ هل أنت مستعد لأن تصبح واقعيا؟ فى حالة الإجابة بالإيجاب، سوف يعتنون بأمرك. وسوف يتكرم المستقبل بالابتسام لك. وأيا كان ما تفعل وفى أية روح تفعله، سوف يبقى لك دائما وجه احتياطى، بوابة يمكن اجتيازها لاتزال، كلمات بارعة أو بطولية للنجاة فى حالة التعرض للغرق، إمكانيات جدية - إن كان غشك على مستوى طموحك! - لأن تضع يدك يوما على واحدة من خزائن المصير الثلاث: المجد والملكية والسلطة. أو على الخزائن الثلاث مجتمعة إن كنت من الدهاء بما يكفى لأن تبدو وكأنك لا تولى أهمية لأية من أدوات السيطرة الثلاث الرهيبة هذه. وهذا هو ما يفعله فى الواقع بعض كبار الزهاد فى زماننا والذين لا يصمدون، عندما يكونون متأكدين من أنهم قد أقنعوا الجميع بنزاهتهم الأخلاقية السامية، لشهوة إضافة زخرفة بسيطة هنا أو زركشة ضخمة هناك. لاحظوا أن واقعى الزهد، حتى عندما يضبط متلبسا بارتكاب جريمة زخرفة صارخة، سوف يعطى لفعله ألفا من المبررات المعقولة، المعقولة بقدر ما أنها توجد تحديدا على مستوى أكثر المستويات خصوصية، مستوى المنفعة المباشرة، مستوى المصلحة التاكتيكية. والقوة، القوة الضخمة للواقعيين إنما تتصل بكونهم لا يعرفون الجريمة الصارخة. وما هو التأثير الذى يمكن أن يكون للمرء على أناس جد غارقين فيما يسمونه بالواقعى، بحيث لايمكن لأى برهان أن يكون كافيا لإفحامهم..؟

وإذا كنت، فى الحالة المقابلة، لا تنوى الاستسلام للإغراء الثلاثى، الذى يمارسه المجد والملكية والسلطة لحساب الواقعية السياسية، فلابد من إعدادك لأن ينظر إليك على أنك رجاج لا يكل للتجريدات (كالعامل المكلف برج زجاج الشمبانيا كل يوم. - المترجم). إنك، فى رأى الجميع، منبت الصلة بالحياة، لاتعرف مسرات وعذابات البشر، منقطع لملكوت الأيديولوجية العقيم. وفى عالم دارج من الآن فصاعدا على الانجار بحمية واحدة فى القيم الروحية والمنتجات المصنعة، فإن ظل احتقار متزايد يلازم مصطلح الأيديولوجية نفسه. وعلى الفور، تجد نفسك فى موقف الدفاع. ويتعين عليك البدء بالبرهنة على أنك لست عديم القلب ولا عديم المشاعر، أمام أناس حرفتهم تنظيم مشاعر الآخرين. وبعد تقديم البرهان، فانك تظل مشبوها كما كنت من قبل، لأنك لا تستجيب لآلات جلبتهم الموسيقية النحاسية. وما إن تكتمل حضارة الابتزاز والتزييف، فإن أية أيديولوجية جديرة بهذا الاسم، تبدو كما لو كانت تحديا لا يحتمل للتساهل الروحى عند البعض، وللطاقة البهلوانية عند البعض الآخر. وإنه لمن موجبات العبرة فى هذا الصدد أن نرى الناجين من إحدى الأرثوذكسيات الذين كانوا، فى بداياتها، يبدون استعراضا لصرامة بوليسية أكثر مما هى فكرية، يتآخون اليوم مع هواة الذرائع والتحايلات ومحترفى الارتجال السياسى، فى كره مشترك لكل نشاط نقدى ذهنى، ناهيك حتى عن كل إخلاص لشىء جد عبثى كالمبادئ.

ومن الأرثوذكسية الأكثر شراسة إلى التلاعبات السياسية الأقل احتراسا، يبدو الطريق سريع الانفتاح. ولكن إذا كانت الأرثوذكسية قد تسنى لها أن تؤدى، فى الصراع اليومى، إلى ممارسات جد زائغة، ألا يعنى ذلك أن بعض الضمائر المتحزبة لها، فى استعاضتها عن ثقافة الأفكار بعبادتها لا أكثر ولا أقل، أى فى استعاضتها عنها بطقس يستحيل إلى هذا

الحد أو ذاك على مناهج العقل السوية إدارك كنهه، قد تعلمت التملص بسعر زهيد، أولا من كل نزاع يتعلق بالتفسير، ثم من كل تساؤل ضار فيما يتعلق بخيار العمل الذى يجب الاضطلاع به، والموقف الذى يجب اتخاذه؟ إن أحد المدافعين عن هذا النوع من الأرثوذكسيات، جد السريعة فى الهبوط إلى الوحل، قد لخص لى، بلغة آسرة أجد نفسى مدفوعا إلى نقلها هنا، القاعدة الذهبية لسلوكه. لقد قال لى: «إننا، تحديداً لأن لدينا مبادئ جد راسخة، يمكننا أن نسمح لأنفسنا بكل شىء!». فلنأخذ حذرنا من ذلك. هذا ليس مزحة يمكننا التخلص منها بهزة من الكتف. إنه التعبير الأمين والرائق عن حالة ذهنية جد عامة قوامها تحويل القيم الحية والمحركة إلى قيم رمزية، إلى تكريس إخلاص طقسى لها وإلى اعتبارها غير قابلة لأن تلوث بالملوثات «الواقعية» الآنية، التى تحلق فوقها على مسافة جد عالية.

مشروع فريد كذلك الذى يستبسل فى إنقاذ مثل أعلى بمنحه أجنحة من الوحل! إن أى إنسان مدفوع إلى التمسك بهذا المفهوم عن الحياة السياسية يجب عليه أن يرتب لنفسه ضميرين متمايزين وغير متصلين، الأول مهمته أن يحافظ على المبادئ الدائمة وصورة الهدف النهائى فى نقائها المزعوم، والثانى يشمل برعايته المتسامحة الشرمطات اليومية الهينة. أما هذا الفصل المستمر، هذا الطلاق الأبدى بين النشاطات المباشرة وعالم المبادئ السامية، يمكن علاوة على ذلك أن يعد التعبير الأخير عن الذهنية التركيبية، فذلك هو مايسمح بقياس احتمالات التضليل التى يعتبر الذكاء متواطئا فيها وضحية لها فى آن واحد.

الاحتقار - الذى يوحى به عن علم فى البداية، ثم العفوى وشبه الإجماعى - تجاه كل أيديولوجية مهتمة بالبحث عن شىء آخر غير فرص إلغاء الذات أو فرص الاغتراب، إخضاع كل فكر **لأول واقع قادم**، الاختزال التعسفى إلى مضمون واحد لمفاهيم يصعب تركيبها الواحدة مع الأخرى كالدوجماتية والأيديولوجية، الأرثوذكسية والديماجوجية، تلك هى علامات التشوش المريع الذى لايتوقف عن التفاقم والتعقد مفقداً البشر رشدهم حتى يتسنى له على نحو أفضل إقناعهم بأن يسلموا أنفسهم بأنفسهم، عن طيب خاطر، بابتسامة، بوصفهم مواطنين حقيقيين، لواحد مامن أشكال الاستبداد الرائجة.

ومن فرط الاعتداء على الكلمات، من فرط التلاعب بمرونة اللغة، أمكن الوصول إلى حالة الانحطاط الحالى حيث يصل الشىء أو الشخص أو الفكرة إلى أن تكون فى آن واحد أو بالتتابع نفسها ونقيضها. لقد كررت مرارا كلمة هذا المساعد لهتلر الذى كان يلوح بمسدسه عندما يسمع حديثا عن الثقافة أو الذكاء. فيا للحسرة! لماذا لايجب للكلمات الأخرى التى تهم معجم البشر السياسى والاجتماعى ألا تتمتع البتة بدلالات لها مثل هذه الحدة؟ فما من كلمة ولا حتى كلمة «السلم»، لكونها كفت منذ زمن طويل عن أن تكون مطمئنة، إلا وتستتبع خلفها مالا ندرى أية أهوال سرية، مالاندرى أى عفن من عفن الكوارث. وإلى أن تتشكل، وفقا لنصيحة دينيس دو روجمون، «وزارة لمعنى الكلمات»، فمن المهم أن نعطى من جديد جوهرا واضحا ومحددا للمصطلحات الأكثر تعرضا للإفساد، الأكثر تعرضا للامتهان من جانب استخدام أعمى.

الأيديولوجية ليست عقيدة. إنها نواة أفكار موجهة، حافزة، توجه الذهن لكنها بشكل خاص تحفزه إلى التفكير، إلى أن يعى - عبر **التطوير المثمر لعناصر الانطلاق** هذه - حريته.

الأيديولوجية تبلغ الفكر برسالة معينة، لكنها بعيدا عن أن تلجم حركته الطبيعية، لاتفسد للحظة واحدة استقلاله الثمين. وكل رسالة متممة هى المؤاتية. وكل مساهمة أصيلة للفكر المكتسب، تكفل التوثب الضرورى والمتواصل للرسالة الإيديولوجية. إن الفكرة يجب أن تكون محل تفكير من الجميع، وليس من فرد واحد. وهنا يجب للنضال ضد الأفكار الجاهزة - ضد التبنى الخانع من جانب ملايين الرعايا المدجنين لصيغ موضوعة سلفا - أن يرتفع إلى ذروته. هذا يجب للمشاركة الواعية لكل فرد فى تطوير القيم الأيديولوجية أن تقف فى وجه سلب حرية الاختيار الفردية عن طريق حيل الإيحاء العديدة أو تهديدات عنف الدولة العديدة. وإذا كنا نأسف لنوع الهجر والتلف الذى سقطت فيه أيديولوجيات العصر، فذلك بالتحديد لأننا نرى فى ذلك تراجعا جسيما للحرية فى شكلها الأسمى، الأكثر إبداعا. إن مجتمعا لا يوجد فيه غير موردين للأفكار - بعدد محدود وبخدمة محكومة - ومستهلكين للأفكار فى حالة سلبية شبه تنويمية، - مجتمعا تئول فيه التبادلات الثقافية إلى تحضيرات معملية من جانب وإلى تبديات طقسية للولاء وللحماس الاستفتائى، من الجانب الآخر، إن مجتمعا كهذا المجتمع لن يكون، تحت مظاهر ربما تكون أكثر رحمة، لا أكثر ولا أقل بشاعة من التنظيم الهتلرى للعبودية.

وخلافا للمذاهب، والتى يتمثل هدفها فى بلورة - ومن ثم تثبيت - رأى عام حول تعاليمها، وهى نفسها جامدة وعظام فاقدة للحياة، فإن كل أيديولوجية إنما تتسع بدعوة ضمنية إلى تجاوزها هى نفسها. وليس هناك فى هذا الصدد من تدريب أفضل للذهن غير ذلك الذى يتألف من الهجوم العنيف على القناعات

ـ الحدود، من التوسيع الذى لا يكل لمجالها البصرى. وعلى مدار مئات ومئات من السنين، جرب الذهن الحاجة المشئومة إلى الاحتماء خلف سلاسل لا نهاية لها من الخطوط المحصنة والتى شكل كل خط منها، فى زمانه، خط الجهل الأعظم. لقد عاشت البشرية حتى الآن بشكل وحيد تقريبا فى ظل إمبراطورية المعتقدات اللاعقلانية أى ممتثلة. وفى كل مرة كان يحدث فيها فتح من فتوحات العقل الرامية إلى إكساب الإنسان حصة متزايدة من الحرية، فإن قوى التقهقر، المرتبكة للحظة، لم تكن تتأخر عن استعادة الساحة الضائعة أو عن تسريح الحماسات التحريرية، أو عن إقامة هياكل عبادة جديدة أو عن تحديث الأوثان القديمة، بكلمة واحدة، عن حبس منجزات العبقرية الإنسانية فى منظومة انضباط شعائرى حيث لا تفعل غير أن تكرس بهيبتها العودة المتصلة إلى القهر. وهكذا ينشأ بين الإنسان والحرية عذاب لقاء قريب تارة بعيد تارة أخرى. وهو عذاب حقيقى تتوارى فيه الحرية فى عين اللحظة التى يتبارى فيها كل شىء على تحقيق انتصارها فتخلى المكان لبنيان استبدادى ما يلمع اسمها على مدخله مع ذلك كماركة مزيفة على سلعة مهربة.

إن النضال المعادى للأيديولوجية لا ينزع إلا إلى نزع سلاح الذكاء، إلى تجريده من وظيفته التساؤلية، إلى تعويده على احترام حقائق مرتبة بشكل هرمى وصالحة حتى للنظام الجديد. وبدعوى التخلص من التأملات المجردة، نتحرك صوب عقائد جامدة بدائية، صوب تعاليم اجتماعية مرعبة حيث تأفل الكلمات الأكثر إثارة للحماسة تحت ضربات المطرقة.

سوف يكون المثل الأعلى للواقعيين هو تحويل الذكاء إلى نوع من «صحيفة رسمية». فهل يناقش المرء «الصحيفة الرسمية»؟ إن المرء يعرف عن طريقها مراسيم اليوم. بينما فى الشوارع وفى الساحات العامة، سوف تتكفل إلهيات مختارة بالحفاظ على شعور الاستثارة المؤاتى لدى الجماهير. ومن الذى يمكنه أن يجادل فى أن الاستعراضات فى الساحة الحمراء مسئولة عن جانب كبير من رسوخ النظام الستالينى؟ هكذا يخدم الواقعيون القلب والذهن بتقديم أعلاف متكافئة لهما.. ويوم يهجر البشر الاستعراضات والأضرحة، سوف يتهمهم الواقعيون دون ريب بأنهم فقدوا قلوبهم، فى حين أنهم لن يكونوا قد فعلوا شيئا غير الحفاظ على نبضاته لاستخدامها استخداما أفضل.

إن الواقعية السياسية إنما تتأسس على صيغتين لا يوجد تكامل بينهما إلا من الناحية الظاهرية. يقول لنا الواقعيون: «كل الوسائل حسنة». ويضيفون فور ذلك: «يجب تعلم التكيف مع الظروف». إن التنافر الذى يجعل هاتين الحكمتين غير قابلتين للارتباط فيما بينهما، لن ينجح فى شد انتباه الواقعيين طويلا. فالواقع أنه لا توجد بالنسبة لهؤلاء تنافرات نهائية، مثلما لا توجد بالنسبة لهم تناحرات عصية على التوفيق فيما بينها. والشىء الوحيد المهم بالنسبة لهم هو القيام انطلاقا من جوامع الكلم باستحداث فلسفة تمويه مخصصة لتوفير أنسب حرية مناورة لهم. وعند اللزوم سوف يتخيل المرء أنهم يقولون: «**كل الوسائل حسنة لتكييف الظروف**». لكن تكييف الظروف، بدلا من مجرد التكيف معها، إنما ينطوى على رغبة فى تغيير الواقع والضغط على العقبة لا الانجرار إلى التشكل وفق نموذجها.

إن الواقعيين يخافون المجهول. ودورهم ليس هو تغيير الواقع، بل مراعاة جانبه. وإلا فأين سوف يكونون أكثر ارتياحا إن لم يكن فى واقع ودى ومألوف يكافئهم بنجاحات من كل نوع، عن الاستقرار الذى يدين به لهم؟ وفى النهاية قد لا يكون من الأسهل أن نميز من، الواقع أم الواقعى، هو الذى قام بتطويع الآخر. إلا أنه اذا ما فرض تغير جذرى ما نفسه، فإن كل شىء يصبح من جديد واضحا تماما. فعندئذ تكون «كل الوسائل حسنة» من أجل إرجاء هذا التغيير، من أجل إثبات عدم جدواه، و فى التحليل الأخير، من أجل سحق أنصاره، إن تفويض الأمر إلى الواقعى للاهتمام بتغيير الأوضاع، هو كتكليف صبى يخدم فى سيرك بشق طريق فى الغابة.!

كلا، ليست الوسائل حسنة جميعها! فهناك بعض الوسائل، خاصة تلك التى يلتمسها الواقعيون أكثر مما عداها، التى لا تعتبر حسنة إلا لحرف مسار التداعى الطبيعى للأحداث ولإدخال انحراف على خطط العمل المرسومة بشكل يكفى معه هذا الانحراف عموما لشل حركة قوى النهوض التى تندفع دون طائل إلى مفترق الطرق.وشأنها فى ذلك شأن الجراح العصية على الالتئام، فإن الزوايا التى تفتحها «الانحرفات الواقعية» تصبح، عند حد معين، عصية على الالتقاء من جديد. وذلك بقدر ما إن الواقعية تتألف من الإقامة فى الانحراف واعتباره لا حالة وسيطة بل حالة نهائية، وضعا فى ذاته، وهو وضع سوف يتعين على اللاواقعيين العزم على بتره، بالأسلوب الوحشى إلى حد ما الذى كان يعاقبة عام ٩٣ (١٧) يبترون به الرءوس.

وعندما يتحدث السياسيون الذين لا يحيون إلا بالتحايل على السماح بالانطلاق الحر للإرادة الشعبية، فلنكن واثقين من أن هذا اللجوء إلى الشعب لا يشكل غير تحايل إضافى فى لعبتهم. والقاعدة الدائمة من جهة أخرى هى أن هؤلاء السياسيين لا يلجئون إلى الشعب

إلا عندما يتعرضون لخطر إزاحتهم على أيدى عصابة منافسة، أكثر براعة وأكثر ثراء فى التحايلات. وغالبا ما طرحت مسألة ما إذا كانت للجماهير مصلحة فى التجاوب مع نداءات ظرفية ونفعية من هذا النوع. ففى صفوف الكادحين، يوجد عدد من أساتذة الواقعية يكاد يكون قريبا من عدد أقرانهم فى المعسكر المناوئ. ومن الغريب أن نرى هؤلاء الماكيافيليين ذوى الكاسكيتات وهم يتولون بخفة عقد التحالفات الأكثر خطورة، والتصالحات الأكثر مدعاة للحزن والأواصر السياسية الأقل استحقاقا للاستحسان. ومن عام ١٩٣٥ و١٩٣٩، فإن هذه التقاربات المضادة لطبائع الأموريين الشعب والصالونات، بين المصنع والكنيسة، قد أسهمت إسهاما بالغا فى تفسيخ العناصر التى كانت لاتزال سليمة وصدامية فى قارة أوروبية لم تكن محتلة بعد وإن كانت ناضجة بالفعل للاحتلال. وفى هذا السباق على الزنا السياسى، يبدأ المرء بخيانة مثله الأعلى مع الجار المقابل له، ثم ينتهى إلى اقتسام أى سرير مع أى شريك.

إن الشعب يملك فى نفسه موارده الخاصة، بشره الخاصين، أدوات نضاله الخاصة، مفهومه الخاص عن السلطة. وهو ليس بحاجة إلى أن يستأجر من الباطن محترفين مستهلكين بالفعل فى خدمة الآخر، لكى ينجزوا له مهمته الخاصة. كما أنه ليس بحاجة إلى أن يسلم طاقاته ورايته لمشاريع إنقاذ السياسيين والأحزاب الذين والتى طالهم وطالها الفساد على حد سواء، الأوائل من جراء الممارسة غير المحدودة للدسائس، والأخيرة من جراء الممارسة غير المحدودة للمساومات.

وعندما تجد الجماهير نفسها مدعوة إلى الفعل من جانب شخصيات أو جماعات لا تدين ببقائها إلا لانعدام فعل الجماهير، فإن من حق هذه الأخيرة تماما أن تنزعج. فالمسألة كما هو واضح لا يمكن أن تكون غير مسألة فعل معين موجه فى اتجاه معين. وقد نجح السياسيون حتى الآن مرات كثيرة فى تأطير فعل الجماهير، ولم تنجح الجماهير قط فى تأطير فعل السياسيين. وأولئك الذين يحثون الجماهير على الانقياد لهذا الرجل العظيم أو ذاك - «القائد الممكن الوحيد» - أو لهذا الحزب أو ذاك المسارع إلى الانحطاط إلى حزب وحيد، والحرين، الأول والآخر، فى التصرف على هواهما فى الرغبات الشعبية، أولئك الذين يزعمون أنه سوف يسمح للشعب، من فرط الإخلاص بالرغم من كل شيء، بالتأثير على قرارات القائد أو الحزب، أولئك هم فى الحقيقة ناصحون غريبون، يمكن للمرء تماما أن يتعلم من أفواههم فن تزوير التاريخ

الا أنه من غير الوارد، بسبب الخوف من استمالة الحماسات الشعبية واستثمارها من جانب عملاء الرجعية، الارتداد إلى مأزق الاستنكاف. فالجماهير لها دور كبير، دور فائق، عليها لعبة. لكنه دور مستقل. وفى كل مرة يلزم فيها مغازلتها من فوق منبر، يجرى الحديث لها عن ثقلها فى ميزان القوى السياسية.

وهذا الثقل حقيقى. والمسألة الجوهرية هى معرفة ما الذى يحركه.

إن فعل الجماهير المستقل - مع ما يلزمه من الرومانسية من أجل استعادة الوحدة الأخلاقية بين الغاية والوسائل، تلك الوحدة التى فصم عراها السياسيون الواقعيون - هذا الفعل المستقل يجب أن يتمكن من أن يسوى بالأرض الركام المريع من التحايلات والحيل الذى نجازف، على المدى الطويل، بأن ندفن تحته دفن البلهاء.

يقال إن السلطة مفسدة. هذا صحيح إلى حد معين. لكن الخوف من السلطة مفسدة أكبر. إن هذا الخوف من السلطة، **من سلطة لايدينون بها تحديدا إلا إلى فعل الجماهير المستقل**، قد اجتاح على مدار سنوات أبرز ممثلى اليسار الأوروبى وألقى بهم شيئا فشيئا فى معكسر الواقعيين والمحتالين. فما أكثر الفرص التى لاتعوض والتى أهدرت لمجرد أن هؤلاء التعساء الذين استولى عليهم الذعر قد لوحوا للجماهير بتشخيصهم المفضل: «إن الوضع لم ينضج بعد!...».

وهو مايعنى فى كل تسع من عشر مرات أنه يجب تركه ينضج لحساب العدو!

إن المرء لايشفى بسهولة من الخوف. لكنه قابل للشفاء ممن يروجونه. ولابد من إخراج الدياليكتيكيين البواسل من حالة الهلع. وهو مايعنى أن التكليفات الصادرة إليهم يجب، مع كل أشكال المراعاة الممكنة وقبل أن تنضج أوضاع، أن تعفيهم من مسئولياتهم.

بين زعماء الأحزاب الشعبية وزعماء الأحزاب الرجعية لايوجد غير فاصل طفيف مصدره أن خوف كل طرف منهما لايستهدف هدفا واحدا عاما. فعلى اليمين، هناك الخوف من المبادئ لذاتها. وعلى اليسار، هناك الخوف من تطبيقها.

الخوف من السلطة، الخوف من الأوضاع جد الناضجة ومن الوسائل جد المستقيمة، الخوف من الإفصاح عن الذات، الخوف من الرفض» - إن كوارث السنوات العشرين الأخيرة هذه قد ترتبت على تراكم جميع هذه الحقارات. والآن يجب الخروج من الليل، وذلك هو الشيء الأصعب. فمثلما تعتاد العيون على الظلمة، يعتاد الذهن على الجهل، يعتاد العقل على تقدم عبادة الأوثان، يعتاد الإنسان الحر على الكوابح التى يصوغها سادته تحت الاسم اللطيف: «الانضباط المقبول دون إكراه».

يجب الخروج من الليل، والحال أنه لابلاغة الخطباء ولابطولة الشهداء بوسعهما مساعدتنا فى ذلك. ففى الرد على ادعاء الأحزاب الكبرى امتلاك مرجعية دوجماتية مطلقة، فى رد هذه الأجهزة المتضخمة المسلحة بلا ضابط إلى حفنة من أمناء السر «الواقعيين» إلى حجم الإنسان، فى تحويل الممارسة الفردية للقدرات النقدية لا إلى عنصر اتهام فى محاكمات عبثية للتخريب وللخيانة، بل إلى شرط ضرورى. إلى وضوح اجتماعى كامل لم يسبق نيله قط، فى هذا الاتجاه وبهذا الثمن سوف يكون بالإمكان ارتسام خلاص أول.

لا بلاغة الخطباء، ولابطولة الشهداء. بل امتلاك زمام وعى حر ومنتهك للمحرمات من جانب بشر ليسوا بحاجة بعد إلى شفعاء أمام القدر.

القاهرة، أواخر يوليو ١٩٤٤.

الملحق I

إن تشوش اللغات هو، فى السياسة، واقع معلوم تماما. ومنذ سنوات عديدة، قامت السياسة بإخضاع اللغة لنظام مجنون ومخبول. وبرج بابل هذا لايرجع تاريخه إلى اليوم. لقد تركت السياسة نفسها عرضة للإصابة بفيروس معروف فى تاريخ الفلسفة بمسمى الاسمية. وقد تم اكتشاف الاسمية من جانب الرواقيين الذين برهنوا على أن غالبية الأفكار والتعميمات التى غذت النقاش الفلسفى فى زمانهم ليست غير كلمات. والحال أن فترة الاسمية السياسية لزمننا فيما بعد الحرب (العالمية الأولى) قد نجحت فى إغراق البشرية فى دوامة من المشكلات الزائفة التى يجرى التعبير عنها بمصطلحات ملتبسة ومنحطة. إن جميع الأحزاب المتنازعة على السلطة مسئولة - كل فيما يخصه - عن هذا الوضع، ولكن أولا وأساسا الأحزاب الفاشية المنبثقة من الحرب. وهكذا فإن الناس قد وجدوا أنفسهم محولين عن حاجاتهم الفعلية ومجرورين إلى تيه من المرايا المشوهة. وعلى سبيل المثال، فإنه إذا ما تشكل حزب لمحاربة الاشتراكية ولحماية مصالح الملاك، فمن الواضح أنه سوف يرتدى قناع حزب «اجتماعى»، «ديمقراطى»، أو حتى «اشتراكى». وإذا ما وصف حزب ما نفسه بأنه «راديكالى» (جذرى)، فما لا جدال فيه أن المراد هو حزب بالغ الاعتدال. وإذا ما نشأ حزب جديد عن انقسام وقع فى حزب قائم، فإنه سوف يسمى نفسه «حزب الوحدة». وإذا ما حصل حزب على تعليمات ودعم من الخارج، فبوسعك أن تكون واثقا من أنه سوف يتظاهر فى جميع المناسبات بأنه المدافع عن الاستقلال الوطنى.

إن هذه الاسمية السياسية غالبا ما تعرض سخرية كئيبة على المسرح المعاصر. فعندما يجرى إرسال قوات إلى بلد صديق لمجرد المساعدة على استمرار الحرب الأهلية فيه، فإن هذه العملية الصغيرة تسمى، وأنتم لا تجهلون ذلك، «عدم تدخل». وعندما يجرى إلقاء خصوم سياسيين مصيرهم «الضرب بالنار عند محاولة الفرار»، فى السجن، فإن ذلك دائما هو من أجل تأمين حمايتهم. والمحاكم السياسية التى لا هدف لها غير إرهاب الرأى العام، تسمى «محاكم شعبية». وبرامج التسلح تبرر فى كل مكان بذريعة أن واجبها هو العمل على صون السلم. وإذا ما خنت تعهداتك، فلا تكاد توجد حاجة إلى توضيح أن ذلك إنما يحدث «لإنقاذ شرفك».

اجنازيو سيلونى

(«مدرسة الديكتاتوريين»، جوناثان كيب، ١٩٣٩، لندن، ص ص ١٦٤-١٦٥).

الملحق II

ألا تعجبون لجميع هذه التماثيل التى تقام فى كل آن. لكل هذه الاحتفالات والمناسبات التى يجرى الاحتفال بها فى كل لحظة لأسماء الشوارع هذه التى يجرى تغييرها دون أن يتمكن المرء تماما من معرفة السبب، لعدد المعبودين من كل نوع والذين يجرى تقديمهم لتأمين عبادة الشعب لهم؟

إن فى كل هذه الحاجة إلى التبجيل والتى يجرى إشباعها بلاتوقف، تفاهة ما، وضاعة ما..

بول لوتو

(نوفيل ريفى فرانسيز، أول ديسمبر ١٩٢٨)

الملحق III

أولئك الذين لم يدركوا بعد أن الحرية لا يمكن أن توهب لأحد، بل يتوجب فقط على الجميع انتزاعها، ولا أنها «تتعارض مع الضعف»، كما قال فوفنارج، أى تتعارض مع الأنانية والتفاهة وذهنية التحايل، والوصولية والانتهازية والهرب من المسئوليات، والبلاهة المزهوة وكسل الفكر، واحترام المال، والنبرة المتشدقة، والخداع وتكلف العواطف التى تصنع كل ديماجوجية، وعبادة النجاح السهل والذى تجىء به الصدف، والخوف من الضربات، والخوف من الكلمات الواضحة، - باختصار، كل ما يميز الأخلاق السياسية لديمقراطياتنا المزعومة وأمزجة «جمهورها العظيم» التى ترعاها وتستغلها السينما والكتب الرديئة التى تطبع منها آلاف وآلاف من النسخ، والدعاية، أولئك الذين لم يدركوا بعد أن الحرية تتعارض مع هذا كله، أولئك الذين لا يعرفون البرهنة على أنهم قد فهموا ذلك - أولئك لا يستحقون شيئا أفضل من هتلر.

دينيس دوروجمون

(«حصة الشيطان»، دار فاليكيت، مونتريال، ١٩٤٢، ص ١٩٧٤). ■

جـــورج حـنين

كـــتـــابـات

من هو الســـيـــد آراجـــون؟

قلنا إننا نحيا أزمنة غريبة. أزمنة يتسلى فيها لتموجات كبرى على السطح أن تظهر بمظهر تحولات حقيقية فى الأعماق. حيث يتلهى البعض دون طائل بالفكرة التى تتحدث عن حدوث تحولات مهمة فى الرأى فى حين أن الشىء الوحيد الذى يتحول، وفى اتجاه الانحطاط والخـــذلان هذه المرة، هو الصرامة القديمة للمبادئ واليقظة القديمة للمدافعين عنها. ويهنئ المرء نفسه على أن جمهوراً جديداً يتبنى بهذه الدرجة أو تلك من الإجماع مثلا أعلى حتى ذلك الحين غير مبال به أو معاديا له. إلا أنه إذا كان الأمر يتعلق بجمهور هو هو، فهل نحن على ثقة بأن الأمر يتعلق بالمثل الأعلى نفسه؟

سوف يقال إن الناس يتغيرون. بالتأكيد،بل إنهم يفعلون ذلك عن طيب خاطر ما أن تتاح لهم إمكانية **الظهور بمظهر من يتغيرون**. فالواقع أن وهم التغير يجلب كثيرين من بينهم التمزقات الكورنيلية بين مصالحهم وقناعاتهم. وشأنها فى ذلك تماماً شأن تلك السياحات التى يقوم بها المرء دون أن يبرح مقعده، بالاقتصار على ترك صور الديورإما المتحركة تتعاقب أمام بصره، فإن بعض تبنيات المواقف التى لانشهد منها اليوم سوى الكثير، إنما تحدث أمام صحيفة حيث يصبح «اشعاع الشرق العظيم» السابق قابلا لأن يترجم أخيراً إلى سعر فى البورصة أو إلى صلوات ورعة مملة. فياله من مشروع «عشاء» سياسى «أخير» جميل ممكن اقتراحه على رسام مواكب لعصره!

إن عدداً من إيماءات «التضامن» التى كان من شأنها، قبل وقت غير بعيد، أن تستثير العجب، تنشر الآن بسخاء تحت كل المسميات الخيرية حيث يتدافع عالم لم يكن سخاؤه بهذه الدرجة من العفوية قط. ويعلن أولئك الذين يتعارفون خلال ذلك، الأشخاص العليمون جدا بالفعل، العليمـــون بشكل يفوق المألوف: «إنها مجرد أقساط تأمين» . ولم لا؟ ولماذا لا تؤتى مثل هذه التأمينات، هى أيضا، ثمارها وترضى آمال وتوقعات طالبى التأمين الأسخياء؟ ومن الذى قال إن مندوب التأمينات لن يكون، فى نهاية الأمر الشخصية الأكثر تمثيلا للعصر؟ إن الحاجة إلى أمان معنوى «قياسى» وإلى سلامة «قياسية» وإلى خط سياسى «قياسى»، لن تتأخر فى أن تجعل منه البطل المتواضع ولكن الحقيقى للأزمنة الجديدة.

ففى أى شىء يمكن لهذا الكلام أن يخص السيد آراجون؟

فى كل شىء.

فقراءة السيد آراجون، والدفاع عن قضيته سريعة الفوز، وتوزيع كتبه سريعة الرواج كل ذلك هو أيضا شكل من أشكال التأمين.

تأمين ضد الجهل بالشعر.

تأمين ضد انعدام القلب.

تأمين ضد إفراط المرء فى الولاء لـ «حماقات شبابه» الخاصة.

الشعر؟

من كل حدب وصوب ـ أو من كل حدب وصوب تقريبا ـ يسود الاتفاق على تأكيد أن السيد آراجون يقدم لنا الكلمة الأخيرة فى الشعر ـ أو الكلمة الأخيرة تقريبا. والحال أنه، بالرغم من كل شىء، قد تحدث عن السوريالية بشكل زائد عن الحد، وكما لو كان من أساتذتها! حتى لا يكلف المرء نفسه فى آن واحد مشقة ورجفة التصدى للشعر الحديث فى شخص ذلك الذى عرف السوريالية، ومارسها ثم تجاوزها بالطريقة التى يروق بها اليوم للمرء تجاوز الأشياء، أى

بخيانتها. ومن بين المتحمسين الحاليين للسيد آراجون، نادرون جدا أولئك الذين يملكون نزاهة روحية تسمح لهم بالعودة إلى عمل ما من أعماله الأولى ولو لمجرد التمكن على نحو أفضل من قياس المسافة التي تبعدها عن «الحسرات» و«الإلزات» الأخرى الرائجة. نادرون هم أولئك الذين يعرفون وجود «فلاح باريس» و«بحث حول الأسلوب» اللذين يعتبران عملين متفجرين وناجزين تتأكد فيهما لا تزال بعد عشرين عاما من التقهقر - عبقرية شعرية هازئة إلى أبعد حد بكل وصاية وبكل قيد خارجي على زخمها الخاص، على تحققها الطبيعي. ومن هذا الماضي المتقد، لم تعد هناك غير عبارات غائمة ونائية، كما لو كانت ذنبا يجرى التكفير عنه إلى حد بعيد من خلال حسن السلوك و«آفات»* التائب العديدة. إن عودته إلى القافية، وإذعانه للقواعد المقررة، ودفاعه عن أكثر الحيل الشعرية ذبولا وأقلها مواتاة للوثوب الحر للإلهام هي أيضا «جواز مرور» هي أيضا ذرائع للعب دور «الولد الشقي» ولتأمين فوزه بالاستحسان وبالتدليل بهذه الصفة وحدها.

إن الذين يجعلون من «حسرة» كتابهم المفضل لا يجهلون وحسب أعمال شباب آراجون هذا نفسه، أو بتعبير أدق آراجون الآخر بل إنهم يجهلون أيضا في أغلب الأحيان عمل جيوم أبو لليندير الرئيسي الذي، بما يتميز به من غزارة ونضارة، كان بوسعه أن يغنيهم من التشقلب افتتانا بثرثرات معبودهم الجديد المجهدة والعديمة البهجة.

وبالنسبة لأولئك الذين راعوا دائما **الاستهانة بالحفاظ على الاتصال بالشعر**، فإن آراجون الرائج يتخذ شكل مدرب - سريع. فلا أهمية تذكر لمن سبقوه ولا أهمية تذكر لذلك الجزء من نفسه الذي يجحده وينفر منه اليوم، فقد أصبحت كلمته قرص الشفاء الشعرى بامتياز. إن آراجون، على حد القبلات...، موعود بجميع أمارات الود، بجميع أمارات العطف. إنه يحيط المرء علما بما يجرى، ويريحه، وهو يملك كلمة غزل للنساء ومداعبة للصغار. فلتسيروا في إثر الدليل!

القلب؟

المراد، أكثر من ذي قبل، هو ألا يكون المرء عديم القلب. والحال إنه يبدوبشكل محدد أن آراجون قد أنسن الشعر الحديث. ولابد بالفعل للشعر الحديث أن يكون الشعر المقروء أقل من سواه عموما حتى يتسنى لأسطورة على هذه الدرجة من البلاهة أن تكون جديرة بالاعتبار. ألا بمر كل (عمل) أبو لليندير، وأفضل ما عند إيلوار وكل (عمل) أندريه بريتون وكل (عمل) جوليان جراك، ألا يمر قط بالقلب، ويقلب أكثر نقاء وخصوبة من قلب آراجون؟

إن ما ينتصر عند آراجون ليس هو القلب، بل الزغردة. وحتى حيثما يظن أن عليه التحرك بلمسات، فإن آراجون لا يستطيع الإمساك عن أن يكون مبالغًا، عن الإشارة إشارة واضحة إلى ما يكفى للاستقرار في ضباب استحضاري، عن التذكير في كل لحظة بوضعه كمحدث نعمة. محدث نعمة في الاندفاعات العاطفية الكبيرة، محدث نعمة في زفرات النحيب المتكلفة وجد المؤثرة، محدث نعمة في ارتعاشات الشفاه وخفقات الرموش: إن آراجون قياسا إلى شعراء القلب الصادقين هو كالندابات قياسا إلى التعبير الصادق عن ضياع الأمل ونجاحه، وهو في المقام الأول نجاح استسهال ومجاملة للذات، إنما يرجع إلى الخمول الذهنى لأولئك الذين، بالنسبة لهم، يصبح فيون منسيا ونيرفال مجهولا تماما وأبو لليندير غير جدير بقراءة ولو سريعة. والحق أنه لا «أنشودة هوامبيرالجميلة ولا «الديسديكادي»، ولا «أغنية المحبوب الذى أشقاه الحب» قد تمتعت قط بالتعبئة الدعائية الموضوعة في خدمة آراجون. ولا مراء في أن ذلك إنما يرجع إلى أن «النبرة الإنسانية العميقة التي تنبثق من عمل آراجون» هي، قبل كل شيء، نبرة متكلفة، نبرة يتحمل هو مهمة رعايتها ويتحمل وكلاء دعايته مشقة كبيرة في إثبات صدقها... نبرة متكلفة؟ إن قصيدة جديدة تماما عنوانها «الوردة والخزامى» نشرتها صحيفة «لامارسيين» في عددها الصادر في ٢ سبتمبر ١٩٤٤، طبعة القاهرة، إنما تقدم في هذا الصدد برهانا غير متوقع. إن القصيدة التي تبدأ بهذه الأبيات:

ذلك الذى يؤمن بالسماء

وذلك الذى لايؤمن بها

كلاها متيمان بالجميلة.

أسيرة الجنود...

لا جدال في أنها لا تدعى غير تصوير، ذى شكل غنائى إلى هذا الحد أو ذاك، للخط السياسي للحزب الذى يرتبط به الكاتب، أى الحزب الشيوعي الفرنسى. وكل نقد للقيمة الخاصة بهذا النص تصبح عديمة الجدوى، ما إن يقارنه المرء ببعض الأبيات التي كتبها آراجون في عام ١٩٣١، والتي كتبت، **هي أيضا، لكي تكون مسايرة للخط**. ويبدو أن هذه المقارنة البسيطة لابد لها من أن تكون كافية لحسم مسألة الصدق.

إلا أنه ليس بالإمكان إنهاء هذا الفصل الخاص بالقلب دون أن يعيد إلى الأذهان هنا أن آراجون لم يتردد قط في استخدام قلبه ضد أصدقائه الأعز، كلما سمح له ذلك بارتقاء درجة في هيراركية الوصولية.

* لعب على الكلمات، فالآف سلام ملائكى وعنوان قصيدة لآراجون «م».

فعندما سافر فى نوفمبر ١٩٣٠ لتمثيل الحركة السوريالية فى مؤتمر خاركوف، كتب من هناك إلى صديقه أندريه بريتون: «إننا نعتمد على ثقتك فى كل شىء، على ثقتك أنت بالتحديد، للتحدث باسمنا فى خاركوف . وبعد ذلك بأيام قلائل، أعلنت برقية مشرقة: «هنا النجاح تام. آرجوان» . وبعد ذلك بأيام قلائل أيضا وقع آراجون، مع جورج سادول، وثيقة علنية أعلنا فيها تنصلهما من كل الأعمال «السوريالية، وبالأخص من «البيان الثانى للسوريالية» الذى كتبه أندريه بريتون. وهكذا فإن آراجون، ممارسا بخفة متساوية وخيانة الثقة الممنوحة له والشهادة الزور، قد وصل إلى انتزاع مكانة مختارة فى إدارة حزبه. ومن عام ١٩٣٧ إلى عام ١٩٣٩، عمل ثيسا لتحرير الصحيفة اليومية الكبرى «سوسوار» . وأقل ما يمكن للمرء قوله عن هذا الرجل المتعدد القلوب هو أنه قد تميز دائما بالجحود المؤدى إلى المغانم.

حماقات الشباب؟

إن آراجون بالنسبة لكثيرين ممن يملكون فكرة عمومية عن مساره الأخلاقى والسياسى، دون أن يكونوا على علم بتفاصيل انفلاتاته المتعاقبة، إنما يصور أفضل من أى أحد آخر ما هو أبدى ومؤسف «من الخير أن ينقضى الشباب»! ففى مجتمع، ثم فى حزب، مكرسين بكاملهما لتدجين ولضبط سلوك أعضائهما، تعتبر وظيفة المثقف المستأنس واحدة من الوظائف التى تتميز مكانتها وعائدها المادى باستقرارهما الرائع. خاصة عندما يجعل المثقف، على غرار آراجون، من استئناسه هو قيمة خطابية فى مؤتمر للكتاب. ألم يصرخ آراجون فى الواقع باعتزاز فى المؤتمر الدولى الثانى للكتاب لدفاع عن الثقافة، فى باريس فى ١٦ يوليو ١٩٣٧: «لقد بخست صداقات شبابى!. لقد كان من الجميل قول ذلك، على لسان المرتد نفسه، **بمصطلحات تجارية** . نعم أيها السيد آراجون، إن لك الحق مائة مرة فى التعبير عن نفسك بهذه الطريقة، إنك، شأنك فى ذلك شأن جميع من هم على شاكلتك، قد قمت بتجارة مربحة. لكنك، خلافا لذلك، كنت سافلا سفالة لا تغتفر، عندما اجترأت، فور هذا الاعتراف، على وضع نفسك على مستوى واحد مع رامبو، لقد اجترأت على الهتاف: «لك يا رامبو أقول: إننى أعرف اليوم، كما كنت تقول، كيف أحيى الجمال» .

إن آراجون، شأنه فى ذلك شأن من هم على شاكلته فى الفن، فى الشعر، فى السياسة، يستشعر الحاجة إلى تدنيس شىء عظيم ما فى سقوطه. وفى هذا الوقت الذى نشهد فيه جميع الحيل الرائجة، فإن المغامرة الرامبوية تنحط بالنسبة للمثقفين البورجوازيين الصغار إلى تمرين مريح فى صالات تحرير صحافة اليسار. ومنذ تلك اللحظة، وفاقدا لكل حس بالقياس ولكل وعى، فإن أحقر هؤلاء الموظفين، فى إثر رئيسه، سوف يسمح لنفسه برفع الكلفة مع رامبو.

إن آراجون، فى اللحظة الراهنة، لا يشد اهتمامنا لا كشاعر ولا كمناضل بل أساسا كظاهرة اجتماعية. فآراجون يرمز إلى أوج الخديعة المعاصرة، الاحتيال العاطفى الكبير الذى يكسب كل يوم أرضا ثمينة على حساب صدق القلب واستقلال الحكم النقدى فى آن واحد. انه مستعرض للحب:

أحبك يا إلزا، آه يا مصدر شجنى،

آه يا مصدر عذابى

ومستعرض للحمية الوطنية:

أحبيك يا فرنساى لأجل راسين ولأجل ديدرو،

لن نذهب بعد إلى الأحراش

وموريس شوفالييه..

ومستعرض للأمل أو للكراهية، لا فرق، لكنه متواجد دائما لكى يستر الأضاليل والإفلاسات والخيانات بطلاء من المؤثرات العاطفية. لأنه لا يجب أن ننسى بشكل خاص أن خطب ونصوص آراجون قد لعبت، منذ أربعة عشر عاما، دور **تأكيد غنائى** لبيانات كالبيان التالى: «قبل عدة أسابيع، فى منافسة دولية رياضية، هزم الفريق الفرنسى هزيمة محزنة. وقد عم الاستياء كثيرين من الفرنسيين. إن الشيوعيين الفرنسيين يشاطرونهم شعورهم (كلمة موريس توريز فى قاعة واجرام نقلتها صحيفة **لومانيتيه** فى عددها الصادر فى ١٣ أكتوبر ١٩٣٥) أى دور **تأكيد غنائى** لجميع تحركات وانقلابات مبادئ حزب حريص، هو أيضا، على أن يدفن إلى الأبد «حماقات شبابه»!

إن عدوى «**الحسرات**» و«**عيون إلزا**» - إن لم نتحدث عن مصنوعات الأدب البطولية أو الغرامية المصنفة فى ظل الكريملين - إنما تؤكد لنا الضرورة الملحة، الضرورة الفورية لنهوض نقدى، لانتفاض فكرى يكبح أخيرا هذا «التراجع الروسى» الجسيم الذى تضيع فيه أفضل طموحات زماننا. وفى هذه النهاية لعام ١٩٤٤، فى هذا الفجر للانتصار الديمقراطى هل سيكون كثيرا على البشر أن ندعوهم إلى التفكير بأنفسهم، إلى التمرد على البشاعات الدعائية التى تخطب ودهم، إلى احترام قناعاتهم بعيدا عن الصورة التى يعرضها عليهم المزورون، شعراء كانوا أم غير شعراء، وإلى أن يجعلوا من استقلال رأيهم السلاح الفعال لصعودهم التحريرى...!

فليغفر لنا القارئ رفعنا المناقشة فوق شخص آراجون وكل ما يزعم أنه يمثله.

أننا نعتقد أن الساعة قد حانت لرفع كل نقاش إلى منتهاه، إلى تجاوزه فى فعل قاس وصاف لايعود نفيا لكل تفكير تمهيدى، بل بالأحرى تتويجا له فى عالم الواقع.

(اشتركت فى الترجمة:

(هدى حسين)

چورچ حنين

كتابات

هيبة الرعب

الثامن من أغسطس ١٩٤٥:

فليس هذا بحثا، فالبحث لا يكتب عن سبق عمد وإصرار وبكافة الإحتياطات الأدبية المتعارف عليها وحسب، بل هو يستلزم بالإضافة إلي ذلك حشدا للمراجع وللمعطيات ذات الطابع الإحصائى إلى هذا الحد أو ذاك وهو ما لا يسعى أن أضحى فى سبيله بجيشان السخط والغضب الذى أملى علىّ هذا النص. ناهيك عن أن جمهور الأبحاث القديم، وقد خان كل تفكير ملى، إنما يجد لذته اليوم فى قراءة عديداً من «المختصرات» الرائجة وفى أخبار الدسائس المثيرة للمشاعر المبتذلة، سواء كانت دسائس ديبلوماسية أم بوليسية، والتى تقدمها له كل صباح، مع وجبة الإفطار، صحافة مرتبطة بجميع الحقارات.

ليس هذا بحثا. وهو لا يقنع بأن يكون أقل من احتجاج. إنه شيء طموح. شيء يهدف إلى استفزاز الناس الغارقين فى الأكذوبة، إلى إضفاء معنى وغاية وأهمية متواصلة على تقزز عابر، على شعور وقتى بالغثيان. فالقيم التى تحكم مفهومنا للحياة والتى تحفظ لنا، هنا وهناك، جزرا من الأمل وفسحات من الكرامة، يجرى تخريبها بشكل منهجى عن طريق أحداث يدعوننا، علاوة علي ذلك، إلى أن نرى فيها انتصارنا، وإلى أن نرحب فيها بالتدمير الأبدى الذى يمارسه تنين لا يكف البتة عن النهوض من موته. إلا أنه بقدر ما يتكرر المشهد، ألا يذهلنكم التحول الذى يحدث فى السمات المميزة للبطل؟ غير أن من اليسير عليكم أن تلاحظوا أن مارجرجس، عند كل جولة صراع جديدة، يتحول دون توقف أكثر فأكثر إلى اكتساب خصائص التنين. وسرعان ما يكف مارجرجس عن أن يكون شيئا غير نسخة بشعة من التنين. وسرعان أيضا ما يحاول التنين المقنع إقناعنا، بضربة حربة، بأن إمبراطورية الشر قد سويت بالتراب!

إن الثامن من أغسطس سوف يظل فى نظر البعض تاريخا لا يغتفر. أحد مواعيد العار الكبرى التى ضربها التاريخ. إن الصحف تتحدث بتلذذ عن آثار القنبلة الذرية، أداة السجال فى المستقبل بين شعب وشعب. وتعلن نشرات الأخبار الإذاعية المسائية دخول الاتحاد السوفييتى الحرب ضد أشلاء وخرائب اليابان. هذان حدثان، يتفاوت ثقلهما دون ريب، لكنهما يشتركان فى الفظاعة ذاتها.

قبل عشر سنوات، وقف الرأى العام العالمى وقد انتابه الهلع لكى يعبر عن احتجاجه على استخدام غاز الخردل من جانب الطيارين الفاشيين الذين أطلقوا على أثيوبيا. وكان قصف قرية جيرنيكا، التى سوتها الأسراب الألمانية بالتراب فى أسبانيا، كافيا لأن يعبئ ـ فى عالم كان لا يزال فخورا بحريته ـ ملايين الضمائر الحية. وعندما مزقت القنابل الفاشية لندن، بدورها، كان واضحا على أى جانب من الحريق تقع القيم التى يتوجب الدفاع عنها. ثم رووا لنا كيف اكتوت هامبورج بالنار نفسها التى اكتوت بها لندن، وشرحوا لنا مآثر تقنية جديدة للقصف تدعى بـ «القصف الإشباعى» والتى وعدت بفضله مناطق حضرية ضخمة بأن تسوى تسوية مؤكدة بالتراب. وليس فى هذه الأساليب المتقنة، هذه التحديثات الفائقة فى مجال القتل، ما يمكنه الإعلاء من شأن قضية الحرية، انعتاق الإنسان. ولقد كنا أكثر ميلا من غيرنا، هنا وفى بريطانيا العظمى، وفى أمريكا، إلى اعتبارها بشعة بشاعة مختلف أشكال الويل التى ابتدعها النازيون. ففى يوم من الأيام، يكون «التنظيف»، عن طريق غارة من غارات الرعب من نصيب مدينة بأكملها. وفى

اليوم التالى، يكون شلل الموت من نصيب محطة سكك حديدية يتكدس فيها آلاف اللاجئين، وذلك بفضل جهاز تصويب علمى متفوق. وهذه الألعاب اللاإنسانية تبدو فجأة مثيرة للسخرية، مع دخول القنبلة الذرية ميدان الخدمة ومع قيام القاذفات الديمقراطية بإذاقة الشعب اليابانى فضائلها جرعة واحدة! إذ ما الأهمية التى يتميز بها فى الواقع اغتيال عدة عشرات من الآلاف، أو عدة مئات من الآلاف من المدنيين اليابانيين، عن سبق عمد وإصرار. إن الجميع يعرفون أن اليابانيين صفر وبمزيد من الوقاحة، صفر أشرار - حيث يعتبر الصينيون صفرا «أخيارا». ألم تعلن شخصية ليست من «مجرمى الحرب»، بل هو الأميرال ويليام هالساى: «إننا بسبيلنا إلى حرق وتمشيط هذه القردة اليابانية البهيمية عبر كل منطقة المحيط الهادى، وإننا لنشعر بفرحة لدى حرقهم تفوق تماما لذة إغراقهم». إن هذه الكلمات الحماسية والتأكيدية فيما يتعلق بالفكرة التى يود القادة العسكريون تكوينها عن الكرامة الإنسانية، هذه الكلمات قد قيلت أمام أحد معدى أحداث الساعة..

إن مارجرجس يتطاول تطاولا زائدا عن الحد. وهو يبدأ فى الظهور أمامنا بمظهر أدعى للتقزز من مظهر التنين.

* * *

وعند المرحلة التى ساقتنا إليها التطورات السياسية والحربية الأخيرة، فمما لا غنى عنه التأكيد على أن مشروعية أية قضية يجب أن تتحدد، **بشكل أساسى وبالدرجة الأولى**، من زاوية الوسائل التى تستخدمها. مما لا غنى عنه، حرصا على القضايا التى لا تزال تغامر بالتذرع بخير الإنسان، تحديد جدول بالوسائل التى ليس من شأنها طمس الغاية المنشودة. إن اللجوء إلى النميمة فى مواجهة ضرورة عابرة، إنما يترجم نفسه، فى وقت قصير، إلى إدارة للنميمة. وسرعان ما يتكون لدى فريق من المواطنين، طبع نميمى، - ولدى الفريق الآخر، وسواس نميمى. ولو أردتم تحويل المناقشة صوب الغايات النهائية التى يزعم كل واحد أنه يسعى إليها، فإن المرء سوف يستيقظ، وسوف يفتش البسطة ومظهر السلم. وسوف يغلق الباب بعد ذلك مرتين ولن يعبر عن نفسه إلا بعبارات محسوبة ووفقا لحالة روحية أصبحت أكاديمية بصورة مفاجئة. إن **الوسيلة** تنتقل إلى حالة المؤسسة. إنها تشطر حياة أمة، وحياة كل إنسان إلى شطرين. والشيء نفسه يحدث فيما يتعلق بالوسائل الأخرى المخصصة للعدو بهدف التغلب عليه وتدميره إلى أقصى حد ولكن التى يتبين - عند الانتصار - إنها قد رفعت إلى مصاف تشوهات قومية، عاهات ثقافية تجرى حمايتها بعناية ضد تمردات العقل المحتملة، وهكذا فإن عبادة صوابية الزعيم، والتعزز الجنونى للمراتبيات الزائفة، والتسلط على جميع مصادر المعلومات وجميع وسائل النشر، والتنظيم المسعور لأكاذيب الدولة طوال ساعات النهار والليل، والإرهاب البوليسى المنفلت ضد المواطنين المحتفظين بيقظة وعيهم النسبية - كل ذلك يصبح أشكالا معترفا بها اعترافا عاما للتقدم السياسى والاجتماعى! وإنه لعلى **وجه التحديد** ضد إجماع قوى كهذا على استمرار الضلالات يجب أن نكرر على أنفسنا، بلا هوادة، الحقيقة الواضحة التالية:

إن البروليتاريا لا يمكنها أن تحلم بالصعود باللجوء إلى الوسائل التى ينحدر أعداؤها باللجوء إليها. إن نوعا من الاشتراكية يدين بقيامه لمعجزات الدس، والنميمة، والابتزاز السياسى والاحتيال الأيديولوجى، سوف ينخر السوس فى أساسه بسبب وسائل انتصاره ذاتها، وسوف يكون الإنسان والشعوب مفرطة فى حسن النية لو انتظرت منه شيئا غير تغيير للدياجير.

فى الثامن من أغسطس ١٩٤٥، بينما كان لا يزال الجرح المفتوح فى هيروشيما، المدينة - الشهيدة التى وقع عليها الاختيار لتجربة القنبلة الذرية الأولى، وجهت روسيا ستالين إلى اليابان طعنة الخنجر الشهيرة فى الظهر والتى تعود براءة اختراعها إلى موسولينى. ولابد أن هذا الأخير قد عذبه التقلب فى قبره وهو يرى فى رقاده مصير حقوق المؤلف. ذلك أنهم لم يكتفوا بانتحال مفاخره المأثورة، بل أرادوا إضافة مساهمتهم التاريخية الخاصة. إن نص إعلان الحرب السوفييتى يحيطنا علما فى الواقع بأن هذا الدخول فى الحرب من جانب الاتحاد السوفييتى لا يهدف إلا إلى «إنهاء الحرب فى أقرب وقت»، و«المحافظة على الأرواح البشرية»! دعوا جانبا الوسائل الحقيرة - هاكم إذن غاية فى حد ذاتها، غاية لا يمكن لأحد أن يجادل فى أن من الصعب أن يجد لنبلها مثيلا. وعلى مدى قرون قادمة، سوف يجد الشعراء الغنائيون الستاليون فى منغوليا الخارجية متسعا للإسهاب فى الحديث عن الطابع السلمى والإنسانى لقرار المعلم.

إن الثامن من أغسطس ١٩٤٥ هو أحد أحط التواريخ فى السيرة الإنسانية.

عن الحروب العادلة وخطر كسبها:

قبل أن يدفع العالم إلى النضال ضد الفاشية بعدة سنوات، استعر أوار مناقشات حادة فى صفوف الحركات اليسارية بين اتباع المسالمة المبدئية والمناضلين الداعين إلى نضال حتى الموت ضد الطغيان. وكان من بين الموضوعات التى تعاود الظهور دائما فى هذا التبادل الطويل

للأفكار والحجج، موضوع «الحروب العادلة». وقد اجتهد المسالمون المبدئيون، بمهارة لم تكن شريفة دائما، في إثبات أنه لا توجد حروب عادلة، وقد ذهبوا إلى أن الادعاء بمكافحة الطغيان عن طريق الحرب إنما يعني الاستسلام بملء الإرادة لطغيان جهاز عسكري يستحيل كبح جماحه، ولقوانين استثنائية لا تعرف الرحمة، ولسياسيين حائزين لأكثر السلطات تعسفا ومعفيين بهذه الدرجة أو تلك من تقديم حساب عنها، ويقول لنا منظرو المسالمة المبدئية، دون أن ينجحوا في إقناعنا، إن الحروب بصفتها هذه وفي حد ذاتها إنما تشكل طغيانا لا يقل عسفا عما تعرضون تقويضه باللجوء إليها.

إنهم مخطئون. فهناك حروب عادلة. لكن ما يميز الحروب العادلة هو أنها لا تظل عادلة لوقت طويل.

لا ننسين أن الحروب «العادلة»، إن كانت تنتج أشخاصا من طراز هوش ومن طراز مارسو، فإنها تنتج أيضا أشخاصا من طراز بونابرت، وهو ما يعد، بالنسبة لها، طريقة شيطانية بوجه خاص للكف عن أن تكون عادلة، لكن الحرب «العادلة»، من جهة أخرى. وفي غياب كل بونابرت عن الأفق. إنما تتميز بحملات قطع طريق عادية، من حيث إنها تفرض على من يتحملون مسئوليتها إيقاعا ومقتضيات يصعب عليهم احتمالها. وللإبقاء على يقظة مشروع قائم على الحماسة الشعبية، لابد أن تكون لدى القيادات المسئولة عن مسار الحرب الجرأة الواضحة على أن تترك **للقوى المحركة** التي تعتمد عليها طابعها المميز لجماهير متحرقة. لجماهير في صيرورة سافرة وواعية بمعنى زخمها. لكن القاعدة الملحة عند قادة الشعوب - بل وغالبا عند أولئك الذين يبدو أنهم قد جاءوا مباشرة من خط النا ر أو من اجتماع في مصنع - هي استخدام ثقلهم المراتبي في إعادة القوى المحركة التي تفوض أمرها إليهم إلى **الأطر التقليدية لبلد في حالة حرب**. وعندما أقول «الأطر التقليدية»، فإنني أعني تجزئة الحقيقة، تجزئة الحماسة، تجزئة المثل الأعلى، إنني أعني الضبط المتعسف للقوى المحركة للأمة، بناء على أمر من أولئك الذين يخافون في «حركة» اليوم من «انقلاب» الغد. وهذه الأطر التقليدية - الأقنعة البسيطة التي توضع على وجه هذه الحرب أو تلك لإخفاء مظهرها الأصيل ولجعلها مماثلة لجميع الحروب الأخرى - يمكن استعارتها من أرشيفات المتحف الحربي تارة، ومن ممارسات العدو تارة أخرى. وهذا يسمى: في الحالة الأولى، «استلهام عبر الماضي»، وفي الحالة الأخيرة، «الاستفادة مما يعلمك إياه خصمك».

والحال أن هذا التشويه الجاري للقيم الحية، والذي يتوافر الاستعداد دائما لتغلفه في صيغ طقسية عتيقة كما في كفن، هذا النقل لأساليب العدو وعاداته الذهنية إلى معسكر العدالة، لا يقدم لنا سياق الحرب ضد الفاشية غير المزيد من الأمثلة له. وإنني لأتذكر بوضوح أن البلاغ العسكري السوفييتي الأول قد اختتم بالإشارة إلى جندي ألماني، أشير إليه باسمه، لجأ إلى موقع روسي معلنا أنه لا يريد حمل السلاح ضد دولة بروليتارية. والحال أن هذه العبارة وحدها في البلاغ قد دوت، أمام التاريخ، دويا أقوى من دوي مآثر العتاد الحربي التي سبقتها أو التي تلتها، فقد دلت، فوق قصف المعارك على أن إخاء الكادحين يعلو ويجب أن يعلو على انقسام الناس إلى جماعات عرقية وقومية. وفي ذلك يكمن الخير الذي يجب صونه بين الجميع، - الفضيلة القادرة على كسر الأطر المسوسة للحرب بين الأمم. إلا أنه قد أعيد جر وغواية الكادحين، مرة أخرى، صوب هذه الأطر التقليدية. فبدلا من الإشادة بالأبطال الشعبيين الروس والألمان الذين تلاقوا عبر التاريخ في نضالات تحررية واحدة، نجد أن أجهزة الدعاية السوفييتية سرعان ما تجد لذة في هوس شديع لا تنبثق منه غير رموز من أسوأ الرموز في تاريخ روسيا. فقد عرف الأمير ألكسندر نيفسكي من جديد كل هالات المجد لأنه كان من حسن حظه أن يتمكن في عام ١٢٤٢ من إلحاق الهزيمة بفرسان الأخوية التيوتونية. وفي مقابل ذلك، جرى التقليل من شأن ذكرى بوجاتشيف وستينكا رازين - المدافعين الأسطوريين عن القضية الفلاحية - لأنه قد رؤي أن هاتين الشخصيتين قد أذاقتا سلطات زمانهما كثيرا من الهوان. وهكذا، فعندما تحدث ستالين في السابع من نوفمبر ١٩٤١ إلى جنود الجيش الأحمر، نجد أنه قد ضرب لهم أمثلة سابقة غريبة لاستثارة حميتهم. لقد قال لهم: «فلتستلهموا مثل البواسل من أجدادكم: ألكسندر نيفسكي، ديمتري دونسكوي، كوزما مينين، ديمتري بوجارسكي، ألكسندر سوفوروف، ميخائيل كوتوزوف». (١)

والحال إن بطولة الأسلاف لم يكن لها، في أي جيش، تأثير كبير على معنويات الجنود. إلا أنه فيما يتعلق بالأسلاف الذين حولهم ستالين إلى أيقونات والذين قدموا إلى الجماهير لكي تحتضنهم في ورع، فإنه لا يوجد بينهم سلف واحد لم يلعب دورا رجعيا ومقيتا بالقياس إلى نضالات الشعب الروسي من أجل التخلص من تعاسته. أما أن يوجد حرص على حرف المخيلة البطولية للمدافعين عن الاتحاد السوفييتي صوب أسماء كهذه، فذلك هو ما يصيب بمرض الشيخوخة حربا ينتظر البعض منها تحسين أحوال العالم.

وكان لابد للتتمة من أن تكون على مستوى هذه البداية. فقد جر بعث ألكسندر نيفسكى إلى تعديل تاريخ ثمانية قرون من التاريخ الأوروبى. وعندما لجأ ستالين إلى الاستعارة من العدو بعد أن استعار من الماضى، فإنه قد طرح فى مواجهة النظرية الهتلرية الخاصة بتعبئة أوروبا ضد الزحف الآسيوى عودة خالصة وبسيطة إلى أسخف صور الجامعة السلافية. والحال أن مناقشات مختلف مؤتمرات الجامعة السلافية التى نظمت خلال هذه الحرب، بمبادرة من موسكو، لم تثر غير نفور الذكاء فى ذلك شأن إذاعات راديو برلين.

إن تطور أوروبا الطويل ما عاد يبدو غير ستار لانقسامات عنصرية، ـ موضوعاً لنزاع متجدد أبدا بين السلاف والجيرمان. وقد كرس مؤتمر الجامعة السلافية الأخيرة (صوفيا، فبراير ١٩٤٥) وجود كتلة سلافية وارثة لاتحاد تأكد عبر قرون من المعارك ويرجع إلى انتصار جرونفالد (١٤١٠) الذى أحرزته الجيوش السلافية الموحدة ضد الجيرمان. وهكذا انتهينا إلى انقضاض كتلة ضد كتلة، جنس ضد جنس، جنون ضد جنون! وهكذا فإن الحروب «العادلة» لا تصمد طويلا أمام العدوى الشائنة للأفكار التى يرجى منها أن تستأصل شأفته (٢).

إننى أقول إننا نشهد الآن **تغلغلا للسلوك السياسى الهتلرى** فى صفوف الديمقراطية. وهذا التغلغل لايثير استنكارأحد تقريباً، إن كثيرين من الناس يجدون فيه منفعتهم المادية وراحتهم الأدبية. وهذا التغلغل ينتشر فى جميع الصحف، وفى جميع الأخبار التى تصلنا عن المصير الذى يستعدون لرسمه للعالم. وعلى سبيل المثال، فإن ضم الأراضى دون موافقة السكان المسبقة كان يعتبر بشكل عام عدوانا على القانون، ينبع من الجنون الإمبريالى المسيطر على أمثال هتلر. والحال أننا نرى اليوم أن الموضوع يثار بشكل مختلف تماما ومن زاوية المنفعة القومية وحدها، إذ تعلن قوة من القوى: إن هذا الميناء نافع لى تماما وأود أن يكون من نصيبى، وإذا ما اعترض عليها بأن هذا الميناء كان على الدوام جزءا من وحدة قومية أخرى، فإنها سوف ترد بأن ذلك محتمل، لكنها تحتاج إليه احتياجا شديدا وأن انتصارها يمنحها الحق فى هذا الاختلاس الصغير. والحال إن الأمر لايخص من لايخص من الآن فصاعدا ميناء أو مدينة معزولة، بل مجموعات شاسعة من الأراضى التى أصبحت متحركة وجاهزة تماما لتغيير المالك بين عشية وضحاها.

أما نقل السكان فقد كان هو الآخر عملية وحشية لاتسمح لنفسها باللجوء إليها سوى أنظمة العنف. والحال إنه يجرى النظر اليوم فى هذه التحويلات على نطاق ليس أدنى من نطاق حملات النازية السوداء. وهنا، أدع الكلام للويس كلير، أحد المراسلين الرئيسيين لمجلة «بوليتكس» الأمريكية والذى تساعدنا قوة غضبه على الشعور بأننا لانزال أحياء:

«يجرى نقل الشعوب كالماشية، إذا ما أعطيتمونى٥٠٠,٠٠٠ من «الألمان ـ السوديت، فسوف أكون مستعدا لأن أعيد لكم عددا مساويا من سكان التيرول، وربما أمكن لنا مبادلة عدد من الألمان بآلات ومعدات. لقد أطلق هتلر، هنا أيضا، آلية بسبيلها إلى أن تكتسب أبعاداً مقلقة... إن التهور الذى تتنازع به القوى المنتصرة على السلعة الوحيدة، التى لا تزال، رغم تحسينات التقنية، السلعة المطلوبة أكثر مما فى أى وقت مضى ـ عمل العبد ـ هو شىء فاجر حقا.» (٣)

لقد تم كسب حرب. ولكن هل من المؤكد بالمثل أن هتلر قد خسر حربه؟

«عدم وجود الأفضل...»

عندما يتساءل المرء عن الأسباب التى تميل إلى تحويل حرب «عادلة» إلى حرب عادية، إلى مجرد حرب، وبشكل أعم، عندما يتساءل عن الأسباب التى تحرم الجماهير من الإمساك بزمام القضايا السامية التى تكرس نفسها لها، فإنه سرعان ما يجد نفسه حبيسا فى حلقة جنونية. فالواقع، من ناحية، أن اتساع وتركيزالحياة الاقتصادية الحديثة قد جعل من كل حزب، ومن كل نقابة، ومن كل إدارة، أجهزة شبه شمولية تمشى فى طريقها متخلية عن ثقلها النوعى ولا ترجع البتة إلى الخلايا الفردية التى تتشكل منها. وهذه الأحزاب، وهذه النقابات، وهذه الإدارات الدولانية الحديثة يحميها من مناهج العقل النقدى (وكذلك من الخفقات الشعورية والتمردات القلبية) خمولها الوحيد وذو السيادة. فهذه الأبنية المخيبة تعمل بفضل إنسانية من نوع خاص تماما، إنسانية مؤلفة من الملقنين. وحتى يسمح للمرء بتقديم اقتراح فى ختام مؤتمر حزبى من أحزاب اليسار يسمح بدرجة ما من درجات تبادل الآراء، لابد من سنة من المناورات الحرجة للغاية عبر متاهة من الأمانات ومن اللجان التى تذكر على نحو يثير الالتباس بألغاز المحكمة التى يصعب الوصول إليها حيث يسمح كافكا ـ فى «القضية» ـ بارتجاف صورة عذابنا المنعكسة أبدا. وإذا ما أمكن التغلب بشكل مؤات على هذه المحن التجريبية، إذا لم تتوصل أية خطوة زائفة إلى معارضة طرح الاقتراح، فمهما لا شك فيه أن هدفه سوف يطمس طمسا كافيا بحيث يكف عن استثارة ما هو أكثر من اهتمام استرجاعى وما يشبه الرثاء لأولئك الذين غامروا بتأييده.

ومن ناحية أخرى، فإن المواطنين الأذكياء والنشطاء، وبدرجة أفضل،

الأفــراد الذين يتــمــتــعــون بمكانة ثقافيـةمـعينة، والذين سوف يحـاولون التدخل بهدف تصحيح توجه حزب، أو نقابة أو حكومة، يدركون جيدا أن هذه الأجهزة المختلفة لديها الوسائل لكي تنسج حولهم شركا قاتلا ـ شركا من الصمت الذى لن يتأخر عن عـزلهم عن الحـيـاة العامـة برمـتـهـا. وشرك الصـمت هذا مضروب دوما على عدد من أروع عقول المجـتـمع السـوفـيـيـتى، ـ من الكتـاب، والعلماء، والصحفيين والمناضلين؛ وهو يحاصر بشكل متزايد، فى أوروبا وأمريكا، عقولا أخرى، مقاومة ونقية، عاشقة دونما حد للحرية...

وهناك مـا هو أسـوا بالنسـبـة إلى الإنسان المتحضر من أن يفقد سيطرته على الأجـهـزة التى تمثلة وتتـصـرف باسمه. ذلك هو الاستسلام لهذا الفقد.وهو استسلام تبيته لنا علامات لاحصر لها وصارخة.استسلام نميزه ـ فى الحرب كما فى السلم ـ فى الموقف السائد لأشخاص موهوبين، مثقفين ومدفوعين إلى الفعل، ـ ومن ثم مـسـتـغـرقين فى هزيمتـهـم الخاصة. هذا الاستسلام يعبر عن نفسه بثلاث كلمات: «عدم وجود الأفضل...»

فـإذا مـا انضم المرء إلى الحـزب الشيوعى (أو أى حزب آخر...) دون أن يكون متأكدا تماما من سياسته الحالية وسياسته فى المستقبل، فإن ذلك بسبب «عدم وجود الأفضل».... وإذا ما انتهى المرء بالتكيف مع إعادة اقتسام المناطق، والتى يعترف بأنها لن تجلب المسرة ولا الرخاء للشعوب، فمرجع ذلك هو «عدم وجـود الأفـضل».. وإذا مـا صـوت المرء لصالح مرشح يثير جانبه الأخلاقى التقزز وتبدو صلابته السياسية مشكوكا فيها، فمرجع ذلك هو «عدم وجود الأفضل». وإذا ما اشترك المرء فى صحيفة تضحى طواعية بحرصها على الحقيقة من أجل اعتبارات إعلانية أو تجارية، فمرجع ذلك «عدم وجود الأفضل»...

وتلك المرأة التى يقبلها المرء منقبضا وهو يغمغم بإيمانات أبدية: «عدم وجـود للأفضل»، وتلك السينما التى يفر المرء فيها مطأطئ الرأس لخصم ساعة من الوجود على الأرض: «عـدم وجـود للأفـضل». وذلك الكتاب الذى يركز عليه المرء لأنه قد نال جائزة، بينما يدعوك كل داع إلى استفراغ محتواه: «عدم وجود للأفضل». وذلك الرئيس الجليل الذى يهـرع المرء إلى عبادته متأوها وقد تشبع ببرنامج جلاله الفنى: «عدم وجود للأفضل»..

إن «عـدم وجـود الأفـضل» يصـبح استثمارا، فلسفة، حالة أهلية، سيداء، نزوة، دليل براءة مـسـبـقًـا زائفًـا من ارتكاب جريمة، صلاة، سلاحا، مومسا، شهقة أو زفرة، قاعة انتظار، فريرة، فن تصدق على الذات، بوصلة للمروحة فى المكان، شاهد قبر، ٨ أغسطس ١٩٤٥، ...

إن شـخـصين، مـتـجـاورين فكريا، يسعهما من ثم أن يتهادما فبما أن لديهما مـفـهـومـا واحـدا عن «الأفضل»، وهذا «الأفضل» ينقصهما، فإنهما يرتدان إلى طريقـتين مـتـلاقـيـتين فى الوجـود التعويضى، إلى نسقين من المعتـقدات والإيماءات المتـلاقـيـة عن «الأفـضل» المشترك، وإن لم تكن متلاقية من الجهة نفسها.

وهكذا، فمن مقاربات إلى مقاربات. ومن اسـتـعـاضـات، يجـد المرء نفـسـه مدفوعـا، دون أن يشعر، وبأدب، نحو مالايدرى المرء أى ركن حقير تنمو فيه البـراغـيث... إن المرء يفـزع، ولكن من باب السـهـو. ليس ذلك سـجنا، إنه منزل .... والدنيا أكثر من ليلة واحدة... وعلى البعد، تصفر قطارات مؤذنة بالرحيل... ويجب على المرء أن يصيح وأن يستنفر حراسا وهميين... وغدا صـبـاحـا، أين سيكون المرء بالنسبة إلى نفسه؟ هل ستسمحون له بمجرد المرور؟ نعم، بلا شك، سوف يسمحون لكم بالهرب، بأن تبنوا لكم فى الكونغو حياة ثانية... حياة مبنية على أوتاد فوق المستنقعات بينما يوجد، فى الظل، السرطان الظافر نفسه حيث تتصالح قوى المال والهلع المريع من الحرية...

حق الرعب

إن كل شـىء يجـرى، منذ قـرنين، وكـان كل تذرع بالحرية، كل انتفاضة مميزة باسمها، تئول إلى أن تترجم نفسها ـ عبـر الأجـهـزة السياسـية والدولانية المنبثقة أكثر من هذه الانتفاضات ـ إلى تزايد فى القواعد الكابحة التى يدين لها الإنسان بانكماش تدريجى للحـيـاة. إن جيلا جديدا من الموسوعيين منطلقا من الجرأة الهازئة نفسها التى انطلق منها الجيل السابق، سوف يعتبر، اليوم، خارجا على القانون أو أنه، على الأقل، سـوف يجبر بسرعة على التسول.

كل شئ يجـرى وكـأن الإنسـان لم يبـحث. فى هذه السلسلة الطويلة من الطموحات سيئة الحظ، إلا عن شكل **معين للأمن فى الرعب**. ويبين لنا عمل إيريك فروم اللاذع والقاسى الخوف من الحـرية، ـ إلى أية درجـة يـخـشى الإنسان مواجهة الحرية، إلى أيه درجة يترقب بفارغ الصـبـر التـهـرب من المسئوليات التى تفرضها عليه، إلى أية درجة ـ فى الظروف الحالية للفوضى ـ تعد الرمادية، والعتامة وعدم تسمية الأشياء بأسمائها ملاذات مشتهاة ضد إغراء الحرية.

وإلى هذا الاسـتـعداد الفردى للكائن الذى حيره تعقيد العالم الذى يراوده، تقديم الأجهزة الجماعية الضخمة مساهمة حاسمة. لقد حددت، بالصرامة المطلوبة، هذا الحـد الأدنى البـائس من المواقف الإنسانية التى لا يسمح بتـخطيـهـا إلا بمخـاطرات وأعـبـاء الانتـهـاك. وبوسع المواطن الصالح أن يشترى **نوما عميقا** مادامت القنبلة الذرية تحميه..

إن عـلامـات الرعب المتصاعـدة واضحة. وأولها حدة هو المحو التدريجي لحق اللجوء السياسي. إنها لفكرة سيئة أن يكون المرء لاجئا سياسيا، من جراء هذه الأزمنة التي تقتل...! ومنذ عام ١٩٣٠، طورد ليون تروتسكي، كما لو كان خنزيرا بريا، عبر كل القارة الأوروبية، من تركيا إلى النرويج عبر باريس. ثم جاءت فيشي التي قامت دون أسف بتسليم بيترونيللي إلى إيطاليا، وبرايتشايد إلى ألمانيا وكامبانيس إلى أسبانيا. لقد اختفت فيشي ولكن دون أن يختفي هذا الكره المتأصل لدى السلطات - ديمقـراطيـة أو غـيـر ديمقـراطيـة - للاجئ السـيـاسي، الأثر الأخير والجميل للتمرد الإنساني.

ومن علامات الرعب أيضا، الترحيل المنظم للكادحين والذي لاشك في أنه يبلغ النهاية مع هزيمة النازية. ويتكفل الاقتصاديون بحساب المردود المتزايد للقطيع المقدم لهم كـمـادة تجـريـبـيـة. والمؤتمرات الدولية بحاجة إلى رسوم بيانية تتصاعد خطوطها! ومن علامات الرعب ابتلاعه آلاف البشر في ليلة لا ينكشف فيها شيء. لقد رحلوا دون أن يتركوا عنوانا. لأن هناك غابة يتعين قطع أشجارها على ضفاف البحر الأبيض. ليحذر الهواة!

ومن دواعي الأسف الأخيرة أن المرء يشهد، في المجال الذي تمكن دائما من الإفلات من ضغوط النظم المتعسفة في الماضي، في مـجـال الفكر الصدامي، مجال الفكر السياسي، الذي كان لايزال حتى البارحة رسولا للأمل، تكيفا غريبا مع الانضباط الوحشي والباطل الذي يرتسم تحت بصرنا. ويشهد على ذلك الجبن المحرج لمجلة مثل «لابنسيه» والتي كانت تعبر، قبل الحرب، عن حب مثير للمعرفة فيما يتعلق بكافة أشكال الصيرورة العلمية والاجتماعية، وكانت تثير بنفس متسائل مشكلات جوهرية كانت قد طرحتها بالفعل الشيخوخة العامة لمجتمع لا يتسامح بالمرة مع ممانعة الناس في الوصول إلى الشيخوخة معه. إن الأسماء الكبيرة التي ترعى «لابنسيه» لم تعد ترعى، في عام ١٩٤٥، غير توافق صيغ استاتيكية ومحاكمات عقلية محبطة. إن المرء يجد نفسه في حضرة مجلة يبدو أن مهمتها هي أن تقول لنا إن الفكر الماركسي قد وصل إلى الركود، فهو يتحول اليوم إلى قوة بدلا من أن تتغلب على الكابوس المعاصر، وبدلا من أن ترسم دروبها المضيئة الهادية، تدع هذا الكابوس يترسب في قارورة أمان معملية، حيث لا يجب الخوف في الوقت الحاضر من أي انفصال متفجر بين القابل للحياة وغير القابل للحياة، بين ما هو محرك وما هو مثبط، بين ما يتميز بالحالية وما فقد الأهلية. ومن ناحية أخرى، ألا نرى أن أراجون يلح، في مقال مدو، على سحب كتب السيد شارل مورا من مكتبات فرنسا. يبدو أن صاحب دعوة كهذه لا يأخذ بعين الاعتبار أنه يرتكب بذلك عملا من أعمال الانهزامية قياسا إلى ما يجب أن تكون عليه قوة جاذبية رسالته السياسية هو. ويجب علينا أن نؤمن أن مورا وهو نفسه يحتلان موقعين يناظر أحدهما الآخر، ولما كانا قد تخليا عن الانفصال أحدهما عن الآخر بالاحتكام إلى العقل، فإنهما قد وضعا نفسيهما، الواحد بعد الآخر، رهن تحكيم رجال الشرطة الذي لا يليق. وهكذا فإن الرعب عندما الا يعمل جهارا، فإنه يظل على الدوام كامنا، على سطح الجدل، مستعدا لتلبية الدعاء الأول، النداء الأول لأحد رعاياه المخلصين.

أما فيما يتعلق بالأفراد الفرويديين - خاصة بعض فئات المثقفين والكتاب الذين لا يزالون غير مستعدين لقبول العيش وفق المسار السائد - فإنهم، هم أيضا، تتخطفهم رياح الرعب. إن أملهم الوحيد هو قلب مسار هذه الرياح، أي أن يمارسوا، هم، الرعب، إن من يستولى على مخيلتهم ليس جيد أو بريتون، بل لورانس الجزيرة العربية ومالرو الفترة الصينية. وبالنسبة لمعظمهم، فإنهم قد أحبوا هذه الحرب لأنها قد سمحت لهم بالتصرف حسب الأصول مع أنفسهم عن طريق قلب قطار، أو نسف جسر قبل العودة إلى بيوتهم، إلى عشيقاتهم المنهكات وإلى روتينهم اليومي الأمين والذي يتمثل في ترديد حكايات مؤثرة. إن المثقف المعاصر لا يطلب، من حيث الجوهر، بقشيشا آخر، من عالم لم يعد لدية شرف لرفضه، غير أن يمثل، ولو في فصل واحد، دور مغامر على هامش الكل، غير أن يستعيد بهذه الخدعة المتجاوبة مع نداء باطني جانبا من الزخم الذي حرمته منه الحياة الاجتماعية.

ذراع الفرملة

في هذا الانزلاق الجماعي صوب حالة أمن في الرعب، من الذي سوف يحرك ذراع الفرملة؟ من الذي يحكم بالعدل على ذلك الذي اعتاد الناس اعتباره حقا لهم في الرعب وشيئا يكاد يكون تتويجا طبيعيا لطموحاتهم القديمة في الحرية؟

من المؤكد أنه ليس حزبا سياسيا، ولا أية منظمة من المنظمات الشمولية المكلفة بحراسة الإنسان. ليس حزبا، ولكن ربما فصيلة جديدة من الأنصار المقاومين الذين سوف يهجرون طرق التحريض الكلاسيكية ويلجئون إلى اجتراح مآثر اضطراب مثالية إلى أعلى درجة. لقد تمنى كثيرون أن تتمكن حركة المقاولة في أوروبا من أن تحدث أخيرا ثغرة في المأزق السياسي والاجتماعي لعصرنا. وكانت الأحزاب الجماهيرية الكبيرة هي

أول من تحسس هذا الخطر. ماذا، هل يستعدون للاستغناء عن خدماتها؟ هل تتجرأ الإرادة الشعبية الآن على الاستغناء عن الوسيط؟ كان الإنذار قصير الأجل. ومثلما جرى على وجه السرعة دمج القوى العسكرية للمقاومة في الأطر الدائمة للجيش، - فإن قواها السياسية لن تتأخر، مع امتزاج الغزل بالدس، عن العودة إلى فخ الأحزاب الكبيرة. إن الحدث - كدت أقول الحادثة - قد اكتمل. لكن شيئا آخر يصبح ممكنا، بل يصبح الشيء الممكن الوحيد، إن عصر حرب المقاومة السياسية يبدأ ونحوها يجب أن تتجه أرصدتنا من الثقة والحماسة.

ومما لا شك فيه أنه ليس من السهل إعلان الشكل الذي سوف تتخذه حرب المقاومة هذه والمآثر التي لا مفر من أن تميزها. على أن بوسع المرء أن يعتبر الموقف المستقل استقلالا شجاعا والذي يتخذه كامي - و، على أصعدة أخرى، بريتون، كلاس، روجمون - مؤشرا بالنسبة للمستقبل. إن جهاز الرعب لا يزال بعيدا عن أن يكون خاليا من الترددات ومن الانشطارات. ولذا فعندما يكون هذا الجهاز أكثر تهديدا - وبقدر تهديداته المجددة يجب أن تهب **روح الرفض لدينا**، كل ما في العالم، في لحظة معينة، من **بشر في حالة رفض**. وأن يحدث ذلك بشكل مدو! وأن يرتسم ذلك على شكل أمثلة مثيرة للقلق في وجدان الجماهير! وأن ينتقل ذلك وينتشر عبر السهب البشري الواسع، من خلال آثار عظمة معدية!

عند هذه النقطة، أسمع انفجار الاستهزاءات القائلة: «ماخطبك! إنك تسعى إلى الإساءة إلى الاحزاب السياسية، إلى تقويض هيبتها، إلى التشهير بعملها. - ومن ثم فإنك تواصل العمل الخبيث لفاشيي ماقبل وما بعد الفاشية هؤلاء الذين يثيرون الشبهات حول كل أدوات الخلاص والتقدم!

«والواقع أنني لا أواصل شيئا، ولا أرغب في مواصلة شيء غير منطق معين للحرية. إن الظاهرة الفاشية، منظورا إليها من زاوية تطور الأحزاب، لم تساعد إلا على أن تعجل بشكل حاسم تطور الجذام المعنوي والمادي الذي يصيب المؤسسات اليسارية القوية التي يضيع فيها صوت الجماهير بالسهولة نفسها تقريبا التي يضيع بها فيها صوت الأفراد. إن الهدف الأخير لحرب المقاومة الدائرة الآن ليس هو القضاء على الأحزاب لحساب نسق جديد ما **لممارسة الحياة السياسية**. بل هو تجريد الأحزاب من احتكار الفكر الاجتماعي الذي يهمد في لجانها الدراسية، إنه تجريدها، في المجال الأيديولوجي من حق المبادرة الذي تتمسك به خاصة وإنها عازمة تماما على ألا تستفيد به إلا الاستفادة الأكثر خسة، الأكثر خبثا. إن المسألة هي، لتدارك المشكلة قدر الإمكان، **اختزال الأحزاب إلى حالة متفتحة خالصة فيما يتعلق ببلورة الأفكار وبحركتها العامة، وحالة إدارية خالصة فيما يتعلق بتنفيذ هذه الأفكار** وباختصار، المسألة هي دفع الأحزاب الى الاعتراف بالبؤر الأيديولوجية التي تنشأ خارجها وإلى أن توجه نحو الفعل العملي كل شيء صالح ينبثق من الجيشان الذي يحاط بالرعاية على هذا النحو. على أنه لابد من الحذر: فالحالة الموضوعية للأحزاب قد تغيرت تغيرا ملحوظا منذ عشرين سنة. إنها تميل كلها إلى أن تصبح أجهزة شبه دولانية، ملحقات للدولة. وعين فكرة - ووظيفة - **الحزب المعارض** تتأثر تأثيرا قاتلا بهذا التغير. ففي إنجلترا، وفي الولايات المتحدة، وفي فرنسا، وفي بلجيكا، غالبا ماتكون المعارضة **متضامنة** مع السلطات، بحيث إنها لا تشكل عدوا لها. ولابد أن تتطابق مع هذه القاعدة الجديدة للأحزاب التزامات أكثر وضوحا على الدوام بالنسبة إلى فدائيي الفكر. وأول هذه الالتزامات هو تحويل الأنشطة الأيديولوجية إلى بؤر غريبة عن تقلبات الأحزاب وعن إدراجها التدريجي في أطر الدولة. لكن الشيء الأهم هو أن حرب المقاومة هذه لن يكون لها تأثير متواصل إلا بقدر ما تتمكن من أن تشجع، في نضالها ضد البراجماتية البيروقراطية للأحزاب، سباحة في تيارات اليوتوبيا الزكية، وتجديدا للتأمل الطوباوي بكل ما يستوجبه مما هو مثالي ومفرح.

لقد كان بوسعنا، قبل عشر سنوات من ذلك، أن نأخذ كشعار لحشد القوى كلمات ككلمات نيكولاي بوخارين، المفكر قبل الأخير بين مفكري الاشتراكية الكبار:

«إن تحليلا لمجريات الأمور الواقعية يدفعنا إلى أن نستشف، ليس موت المجتمع، بل موت شكله التاريخي الملموس وانتقالا حتميا إلى المجتمع الاشتراكي، انتقالا بدأ بالفعل، **انتقالا نحو هيكل اجتماعي أرقى**. ولا يتعلق الأمر بمجرد انتقال إلى أسلوب أرقى للحياة. وإنما أرقى على وجه التحديد من الأسلوب الذي هو اليوم أسلوبها. فهل يمكن الكلام عن ذلك الشكل الاجتماعي الأرقى بوجه عام؟ ألن يجرنا ذلك صوب الذاتية؟ وهل يمكن الحديث عن معايير موضوعية من أي نوع في هذا المجال؟ إننا نعتقد ذلك. ففي المجال المادي، يتمثل معيار كهذا في قوة مردود العمل الاجتماعي وفي تطور هذا المردود، لأن ذلك يحدد مقدار العمل الفائض الذي يعتمد عليه مجمل الثقافة الروحية. وفي مجال العلاقات الإنسانية المباشرة، يتمثل معيار كهذا في اتساع مجال انتقاء المواهب الإبداعية، وعلى وجه التحديد، فعندما يكون مردود الانتقاء واسعا جدا، سوف يتحقق الحد الأقصى من إثراء

الحياة الداخلى لدى أكبر عدد من الناس، ليس بوصفهم مجموعا حسابيا وإنما بوصفهم كلا حيا، جماعةاجتماعية.»(٤)

واليوم لا يسعنا إلا أن نتساءل أين ذلك «الإثراء الداخلى للحياة لدى أكثر عدد من الناس». مما يؤسف له أنه لا شك فى أن الطريق الذى أجتيز منذ أبريل ١٩٣٦، أى منذ أن ألهمتنا هذه الكلمات الأمل، لم يؤد إلا إلى إبعادنا عن هذه المنظورات البوخارينية، لم يؤد إلا إلى التمكين، خطوة خطوة، لانبثاق إتباعية صارمة تختزل «الحياة الداخلية» إلى تعبيرها الأكثر وضاعة والأكثر جبنا.

ولا شك فى أنه قد جرت الاستعاضة عن هذا المعيار الخاص بـ «الإثراء الداخلى» بالمعيار المعاكس، ولن نكون بحاجة لذلك إلا إلى دليل واحد بين آلاف الأدلة، ليس أبلغها سوى «تصفية» بوخارين نفسه والتهوين من شأن هذه «التصفية» فى معسكر الاشتراكية وفى معسكر الفكر.

وفى مواجهة هذه الاتباعية التى تعيث فسادا فى جميع المجالات، باستثناء مجالات التفننات الإرهابية حيث يجد هؤلاء السادة لذة دائما فى التجديد، لا يمكن أن توضع، تحديدا، غير القوى الأكثر عرضة للتحقير من جانبها: أحلام إيكاروس، روح التوقع المحمومة لدى ليوناردو، استبصارات الاشتراكيين الطوباويين، رؤى بول لافارج السخية والتى تتخللها الدعابة! إن «الاشتراكية العلمية» تتردى بحيث تكف عن أن تكون بالنسبة إلى اتباعها شيئا أكثر من أداء طنان لتسميع المحفوظات. وهناك حاجة ماسة إلى إشباع البيئة والفكرة الاجتماعيتين بالهواء، إذا كان يراد توفير مستقبل لإنسان لا يكون جافا مقدما ولا يدمر لحساب ضوابط غير مبررة حقه فى المجادلة المستمرة.

وضد اجتماع الاتباعية والرعب المقيت، ضد ديكتاتورية «الوسائل» التى لا تتذكر الغايات التى تتذرع بها، تستطيع جوكوندة اليوتوبيا، لا أن تفوز، بل أن ترسل من جديد ابتسامتها وتهب الناس الشرارة البروميثيوسية التى يتعرفون فيها على حريتهم المستعادة.

إن الزمن ليس غير زمن الإعلاء مرة أخرى من شأن الأحلام المستحيلة..

القاهرة، السابع عشر من أغسطس ١٩٤٥ ■

الحواشى:

(١) والتركولارز، ستالين وروسيا الخالدة. ص ٨٧ (لندساى اند دروموند، لندن).

(٢) يتساءل أندريه بريتون: «عندما تجبرنا الضرورة، ضد مرادنا، على القيام كل يوم بسلسلة من الأعمال المشابهة من جميع النواحى لأعمال العدو، كيف يمكننا أن نتجنب الوصول معه إلى حد مشترك؟ إننا يجب أن نحذر من ذلك: فبحكم أننا مضطرون إلى انتهاج أساليبه، نجد أننا نغامر بأن تصيبنا عدوى ذلك الذى نعتقد أننا ننتصر بالاعتماد عليه..»

(النور الأسود، بقلم أندريه بريتون، انظر «لارش» العدد السابع.)

(٣) موجز الأخبار الأوروبية بقلم لويس كلير، انظر «بوليتكس» يونيو ١٩٤٥.

(٤) نيكولاى بوخارين: المشكلات الأساسية للثقافة المعاصرة («وثائق روسيا الجديدة» باريس، ١٩٣٦).

چورج حنين

كتابات

جوليان المرتد أو المسايرة الميتافيزيقية

«يولد الناس ولهم ميول متباينة. وميلى، منذ طفولتى، هو اقتناء الكتب».

(جوليان: رسالة إلى إيكديسيوس، والى مصر)

قمع جوليان، يظهر فى التاريخ للمرة الأولى على شكل إرادة وقوة سياسية مالم يكن حتى ذلك الحين غير ظل (ولكن ربما أيضا بؤرة) للروح: الحنين إلى الماضى.

ولا ننسين أنه بالنسبة للمسيحيين الأوائل، كانت إسرائيل هى مناط الحنين الممكن، الوحيد، وكان هذا الحنين شجنا معقودا على نفسه حتى الضنى، يستبعد أبدا كل توسط: سماء مرصصة لاتتحالف إلا مع الصاعقة. وبالنسبة لرومانى، فإن مناط الحنين هو اليونان، التى يصعب اختزالها إلى فكرة واحدة، ولكن التى يمكن مع ذلك اعتبارها مرتبطة بالصيغ الأكثر إثارة للفعل وبممارسة معينة للحياة لا يمكن استلابها إلا عبر العبودية وليس عبر الخطيئة. والحال إن شيئا من هذا الحنين إلى الماضى يتسرب بالفعل إلى الصلاة الاستهلالية لقصيدة لوكريتيوس:

نشر الأصل الفرنسى لهذا المقال بالقاهرة فى عام ١٩٥٣، ضمن كراس تحت عنوان «صورتان»، صادر عن «لايار دو سابل» (حصة الرمل).

«يأم الرومان

يافينوس الجميلة

يا من تفيضين باللذات على البشر والآلهة

يا من تنشرين الحياة تحت السماء

حيث تسبح النجوم

وفى البحر الذى يحمل السفائن

وعلى الأرض الفياضة بالزرع،

فمنك يولد كل حى

ويدعى إلى رؤية نور الشمس،

لك أصلى

أيتها الربة!»

فى هذه الصلاة نجد علامات الوفرة وعلامات الشهوة المتكاملة فيما بينها: «يأمن تفيض باللذات على البشر والآلهة». وفى الأسطورة المسيحية، يهبط ابن الرب على الأرض ليحمل عن البشر آلامهم. وهى، بشكل ما،تربط الرب بهذه الآلام ومن ثم تجعل عبء الإنسان محتملا. أما العملية المقابلة فهى ما يمكننا رصده فى الوثنية الهيلينية حيث يتعلق الأمر بدلا من ذلك بربط الإنسان بوسط الآلهة. إن أى طريق للصليب لا يقود إلى الأوليمب! والإنسان الهيلينى لا يستحى من الحياة التى لم ينِخ عليها بعد كلكل الفداء.

والحال أ ن المسيحيين يجسدون كلمة رامبو المملة، قبل أوانها: «يجب أن نكون حديثين بصورة مطلقة!» فهم ليسوا على حافة العصر الحديث وحسب، بل إنهم يمنحون الحداثة أعصابها المفرطة الهستيرية والتى تسبح فى النزال مثلما تسبح فى الوسط الدينى الأكثر إشباعا. إنهم يدخلون نبض الزمن القاتل فى قلب حياة مسطحة، كانت تعاش حتى ذلك الحين من زاوية الانسجام لا من زاوية المحنة.

ويتشكل على خطى المسيح ضمير جديد لا يعود ضمير حاضر متجانس يتتابع صعودا بلا توقف إلى مستوى الإنسان، بل يفسح على العكس من ذلك مجالا للمستقبل، لذلك «التجاوز» بالغ الشهرة الذى سوف يصبح إيلدواردو مغامرات الروح والذى سوف تخور قوى نيتشه إزاءه ويتشبث بتلابيبه. إن «الصخرة العالية الأزلية الخرساء، القدر» ما عادت تخيف البشر الزاحفين صوب

قوة باطنية غرارة لا يملكون سوى ظن وجودها، ولا يجدون أحيانا غير غوايتها، وإن كانوا لا يملكون البتة مفتاحها. وعندئذ يطالب التاريخ بأن ينظر إليه وفقا لمنظور اشتهائى. أما الجنس الذى يظل دائما فى العشرين من عمره فهو يتلاشى كجزيرة يطويها سديم شمس وينبثق بشر يشددون على إركاع الزمن أمام نير مفاجئ: استمرارية درامية ذات معنى. وفى مقابل الإنسان الحديث، فى مقابل التجديد المسيحى، يضع جوليان **الإنسان غير المتكيف مع الحاضر**، والذى يتمثل الإحساس بالحضور على الأرض بالنسبة له فى وحدة عيار الحياة.

لقد آمن جوليان بشفافية العقل غير المحدودة. وبالنسبة له، لا ينفصل النظام الدينى عن فكرة القانون والذى تحدده بدوره عمارة معينة منسجمة للعالم. وهو يجل فى اليونان القانون لا يحتاج إلى أن يحمل اسما لأنه، بادئ ذى بدء، انسجام وتناغم. وهو يحترم فى روما القانون الذى إذ يسمى نفسه إنما يساعد على صد فوضى الأقوام الأجنبية والخطر الأبدى المحدق بكل جمال. لكنه فى المقابل، لا يرضى بالعدوى المسيحية التى تعمل فى الواقع ليس وفقا للفهم وإنما للتشنج. ويبدو أنه قد رصد تحولا غامضا ومزعجا. والواقع أنه عندما اختفى جوليان، وقد هزمه سوء حظ الغرب، فإن صدمة الصليب تبدأ بالكاد فى اختراق لحم البشر. وقد استشعر جوليان أن شيئا عبثيا بشكل عجيب آخذ فى الحدوث، أن نداء عبث باطنيا حقيقيا يعلن عن نفسه بين البشر وأنه سوف يجرهم إلى الشكل الأرقى للجور والذى يتمثل فى مكابدتهم فى الرب مرة أخرى ماكابدوه بالفعل مرة أولى فى الإنسان.

أثر آخر للانتصار المسيحى: إن الوشائج تنقطع بين الأخلاق والسعى الجمالى. ذلك أن مفهوم الحياة الخلاب، والذى كان مفهوم الإغريق ويظل مفهوم جوليان، إنما يجتاحه ذلك التدفق العضوى المندفع مع رياح القطيع. وكيف يمكن لأولئك الذين يهدرون أن «الأزمنة قد جاءت، أن يهتموا بتجميل الحياة؟ لقد تطلب الأمر قرونا لإعادة اكتشاف غلاية سلق البيض - تلك الردهة المفضية إلى السعى الجمالى - تطلب قرونا لابتعاث رخام التماثيل التى كانت الوقاحة قد بلغت بها حد تصوير بشر صحتهم جيدة (بين زمن كونستانتين وزمن الرينسانس يبدو نحت تماثيل ذات خدود بشرية هزيلة أشبه ما يكون بثأر الشاكين من سوء التغذية). لكن أيه عودة إلى الوراء - ولا حتى عودة غنادير القرن التاسع عشر والذين بذلوا مع ذلك كل ما فى وسعهم لكى يكونوا «وكأن شيئا لم يكن» - ما كان بوسعها أن ترد إلى السعى الجمالى الهيمنة على سلوك الفرد.

إن أحـــدا لم يوضح بما يكفى أن الانتقال من الوثنية إلى المسيحية قد ترافق مع تطور مفاجئ فى جوانب الجمال الجسمانى - وثبة ضلال مفاجئة - مثلما ترافق، من جهة أخرى، مع مفهوم مفاجئ عن تجارة البشر. إن انقباض الملامح (الذى لا يمت بصلة إلى التكشير الجامد والمدروس لأقنعة التراجيديا الإغريقية) إنما ينبثق كما لو أن المراد من ورائه هو تشويش جماليات الوجوه دون صخب. حتى يحمل الإنسان نفسه شهادته هو على العذاب. حتى يحمل وجهه الشهادة. وهذا الهتك لسر العذاب، المترتب على أشكال عدوى خرقاء - إنما يجعل من اليأس مسألة عامة وعلنية. وفى أعقاب صور السلطة والنبالة، تجيء صورة الكائن المغلوب، صريع التعاسات الدنيوية، الحريص على أن يهين فى نفسه رشوة الحياة المتمثلة فى الجمال.

وبالنسبة لجوليان، فليس هناك ما هو أكثر فظاعة من مشهد رب ملطخ بالوحل وبروث البهائم، ومصلوب بين لصين مصلوبين *. فهو يرى أن من المستبعد أن يقبل رب حقيقى أن يظهر فى مثل هذه الصحبة. لقد قدمنا، منذ عشرين قرنا، الإتاوة جد السخية إلى المألوفات الشعبية (أعنى فى مجال الروح) بحيث لا يسعنا - عن حق - الترفق بهذه المساير الميتافيزيقية الحقيقية. إننا نستشعر أن الألوهية، فى نظر جوليان، هى مسألة سلوك راق. وكيف يمكن له الارتياح إلى اغتصاب المعرفة من جانب بعض أهل الحرف العاطلين - صيادى السمك أو الإسكافيين الذين يتبجحون بنبذ تعاليم الفلاسفة؟ إن شعار جوليان، إن كان قد اهتم بأن يكون له شعار، إنما يتسامح مع تلخيصه فى هذه الكلمات: «إن الآلهة تأخذ ولا تورط نفسها». إن هناك شيئا مؤثرا فى إصرار جوليان - إذا ما نظرنا إليه نظرة فاحصة - على بعث «تنوير» فى عصر وعالم مشرقيين ومرضيين، تهيمن عليهما تحرقات خبيثة.

*

إن جوينز، الفارسى الألمانى المرتزق عند سارتر، يجرح راحتى يديه ليرى الجمهور ندوبا زائفة. وهذه الحركة، إذا ماراعينا كل الأمور، ليست غير نصف خديعة. فسواء كانت الندوب حقيقية أم زائفة، فإنها تظل منتمية إلى مجال المبالغة. إنها تشهد على عدم اندمال الكائن، بل إنها تشهد فى الحقيقة على عبادة الجرح الأول، الذى لا يمكننا قبوله إلا إذا أدى بالتمام إلى تحرير الإنسان من أسطورته الشرهة. ولذا فإن جوليان لا يخطئ عندما يفهم المسيحية على أنها انشقاق مغروز فى الحياة نفسها، على أنها تعويض عما لا يمكن تعويضه. إن المسيحية، من حيث كونها انشقاقا وشقاقا، مبالغة والتباسا، إنما تخترع الحشمة لكى تتحول بعد ذلك فى تقلبات قديسيها الانتشائية الى فريسة لـ «الزوج الجدير بالعبادة». إنها تخترع النعمة، لكنها

تسارع الى إطلاق أختها التوأم على العالم، المحنة. وليس محظورا أن نتساءل عما إذا كان البوح الكبير بالإحسان والذى تبالغ المسيحية فى إبراز نفسها من خلاله لا يتجاوب مع الحق فى إنهاء العالم. لابد من إرهابى للروح، كيركجارد مثلا، لتبنى موقف مماثل باعتباره الشىء الأكثر إراحة فى العالم.

وأخيرا، وهذا فى حد ذاته موضوع كاف للذعر، فإن المسيحية تتبرأ من الجريمة لكنها تلثم جبين القاتل. والمسألة لا تعود مسألة افتداء بعيد ولا نعمة افتراضية، بل هى مسألة خلط الحابل بالنابل. وعندئذ فإننا ندخل دون صعوبة إلى ما أسميه بدوامة المهانة الممجّدة. وأنا أعتقد أنه فى ذلك ومن خلال هذا الجانب المحدد تظهر المسيحية لجوليان بوصفها عصبة من الأشرار. فمهما كانت الجريمة التى يرتكبها الكائن الإنسانى، فإن الجريمة ستجد من الآن فصاعدا، دائما وأبدا، من يفتديها.

والواقع أنه يبدو أن ما يطلبه البشر هو ألا يعودوا بحاجة إلى الرد وحدهم على أقدارهم. ولكن، هل فعلت المسيحية، فى التحليل الأخير، شيئا آخر غير أن تزيد على مدى البصر وحدتهم الأولى، أليست قاصرة على الإنعام على البشر بوحدة كتلك التى يصورها كيريكو حيث لا نلحظ غير ظل البراءة بينما يتردد، فى المقابل، فى كل مكان صدى جريمة هى منذ ذلك الحين فصاعدا لا مرتكب لها؟

وفى مثل هذه الظروف، فإن ارتكاب الخطيئة يصبح وسيلة لأن يكوّن المرء لنفسه علاقات. ذلكم فى الواقع بعد جديد للسلوك، سرعان ما تتلوه من جهة أخرى تمزقات يحافظ عليها المسيحيون - لعجزهم عن التغلب عليها - حفاظهم على زهور فى دفيئة زجاجية. إن لكل فعل طابعا رمزيا. وهو يعبر عن فاعله بأكثر مما يمكن للمغفرة أن تغيره. ومنذ ذلك الحين، هل يمكن للمرء أن يتخلى دون عقاب عن ملكية فعله (انظروا راسكولنيكوف)؟ هل يمكن للمرء ان يتخلى عن عذابه (انظروا كافكا) أو أن يقتسم لدغته؟

إن الشىء المؤكد هو أن المسيحية قد أضفت مذاقا، ملتبسا ومبلّرا فى آن واحد، على كل مايحدث بعد الفعل. فهناك «بعد» مسيحى بشكل محدد لا يشبه أى «بعد» آخر. وسواء أكان هذا البعد هو بعد الحب أو بعد الجريمة، فإن الضمير ينسحب من الفعل بسهولة غير عادية، لكنه يساعد فى الوقت نفسه على استحالة أن يكون المذنب شيئا آخر غير المجرم - الذى - ربح - الخلاص أو الزانى - التائب - الراكع - تحت - قدمي - المسيح. فهل يتوجب التأكد من أن إنسانا حلت به السكينة لأن عيوبه قد جرى حمل المسئولية عنها هو شىء أكثر من شبح إنسان حر. أو كذلك - تجنبا للحديث عن الحرية - يحتفظ بحقوقه فى المزاج سليمة. وإلى أى حد يظل من ربح الخلاص سيدا لضحكته؟

*

لقد قلت إن جوليان، بعد ثلاث سنوات من الحكم، قد هزمه سوء حظ الغرب. ويبدو لى أن من خصائص المسيحية الاستفادة من هذه المحن المبتورة حيث يختفى الخصم فى الوقت المناسب. إلا أنه تبقى الإشارة الى معلم آخر، أكثر أهمية،(*) هو المعلَم الذى يضع كلا من المسيحية وجوليان في مواجهة أحدهما الآخر كخصمين لدودين. إن موعد المسيحية الكبير يقع بعد الشر (**لابد من حدوث الفضيحة**). أما موعد جوليان فهو يقع قبل ذلك (**ليست هناك فضيحة**).

إن هدف جوليان المثير للشجن والمتمثل فى استعادة، استرداد ولاء - وفاء ضائع إنما يجعل منه عين نموذج مصحح التاريخ. إن جوليان هو ذلك الذى لا يقبل حكما يصدره شيالو الآفاق، - إنه ذلك الذى يرفع ولاءات - وفاءات الروح إلى مرتبة فوران نبيل. ويبدو لى أنه ينطبق عليه بشكل مباشر كلام جان جرينييه المؤثر: «ربما كان من المناسب أن يتغير الإنسان لكى يتكيف، ولكن دون إفراط مع ذلك، وأما شرفه فإنه يتمثل غالبا فى ولاء، حتى وإن كان بلا أمل».

الخلود، يعد فى الواقع، بحكم عار موته ورمسه، مستبعدا من الألوهية التى يخترعها ديودور له».

(جوليان: رسالة الى فوتين)

وأيضا:

« أيها الجليليون، إن يسوع هذا الذى تدعون إليه كان من رعايا قيصر».

●

جوليان المرتد - فلافيوس كلاوديوس يوليانوس، ولد فى القسطنطينية فى عام ٣٣١ ومات فى بلاد الرافدين فى عام ٣٦٣. إمبراطور رومانى بين عامى ٣٦١ و ٣٦٣. فيلسوف، ترك كتابات عديدة من بينها بحث معاد للمسيحية تولى الرد عليه سيريل السكندرى. - المترجم. ■

(*) «... لقد أوضحنا أن آلهه الجليلى الجديد، الذى تمنحه حكاياته.

جورج حنين

كتابات

شذرتان حول ماهية الإبداع الأدبى

(١)

فالعمل الأدبى ليس أفيشا انتخابيا . هذا لا يعنى أن الأدب يجب أن يكون غير سياسى. ليس هناك ما هو أقل صدقا. إن ما يجب إبرازه هو أن الأدب يحتفظ بحق عقد صلة مع جميع عناصر الحياة، ومن ثم مع السياسة من حيث هى أحد هذه العناصر، شأنها فى ذلك شأن الرياضة، أو العلم أو الصناعة. لكن الأحوال تسوء حين لا يلتفت الكاتب إلى السياسة ولا يرصد الحياة الاجتماعية إلا لحساب حزب أو برنامج. إن ما يقوم به عندئذ هو الدعاية. ومن الممكن أن يقوم بذلك على نحو رائع أو بصورة بائسة. وليست لذلك أهمية تذكر. فمن المفروض أن الكاتب يربض على قمة يقيّم منها المجتمع. والسياسة والإنسان تقييمًا حراً. والحال أن الداعية لا يحكم من أعلى إلى أسفل. وإنما من أسفل إلى أعلى؛ فهو فى السياسة لا يرى الحزب، وفى الإنسان لا يرى سوى المتحزب. وهو يظل فى جميع الأحوال فوق الإنسان. هذا هو ما يحدث مع آراجون ولا نملك سوى الأسف لذلك.

من مقال «أجراس بال لآراجون»

مجلة «أنيفور» عدد فبراير ١٩٣٥

(٢)

ربما جاز الإعتراف بأن الشعر يمثل تجربة المصالحة الوحيدة المحاولة عبر القرون. ففيه تكف الكلمة عن أن ترتد ضد الإنسان، وإنما، على العكس من ذلك، تزيده رحابة، تنتشله من هزيمته اليومية. الكلمة، شأنها فى ذلك شأن الأشياء المحسوسة والحقائق الواقعية الحسية تقريبًا. تساعد الإنسان على أن يعى اتساع رغباته، وكثمن شيطانى يتعين عليه سداده لقاء هذا الانتصار الأخير. تساعده بأن تعرض عليه بلا توقف أكثر هذه الرغبات غواية.

وبفضل هذه المصالحة يمكن للشاعر أن ينظر إلى ما وراء المرئى، أن يهدد بشكل لا يكل أبعاد حياته هو، أن يعرض صورة قصره على الشاشة الرديئة للآخرين، جاراً إياهم صوب ما يحسّن الرغبة فيه، ما يحسن الحلم به، ما يحسن امتلاكه أو نسفه بالديناميت، ما يحسن سداده للحياة ـ فالشاعر، شأنه فى ذلك شأن الساحر الذى تساعد تعاويذه على استثارة التجليات المنشودة، يسمى الكائنات والأشياء التى ينادى فى آن واحد حضورها ونفورها على الأرض. وهو يسميها بشكل خاص، بانفجار يمضى من الرقة إلى العنف، وهو ما يشكل التأكيد الشعرى. ■

(١٩٤٤)

جورج حنين

كتابات

بلاء السديم [١٩٣٩ - ١٩٤٥]

قا لا ريب أن الإنسان الذي يصمت هو وحده الذى لا يحتقر الكلمات البتة، إن ليل الحارس تكليفات صارمة لكنه أيضا تيقظ طويل لعنفوان الكائن. ومن الممكن أن يظل صمته عالماً مقفلا إلى الأبد. ومن الممكن أيضًا أن يصبح بوتقة الحقيقة وأن تعيد هذه الأخيرة ـ مثلما يحدث ذلك فى تراجيديا شيكسبير ـ اكتشاف الصوت اللازم لتحية المصير باسمه.

لأجل أى حصاد ندخر الماء؟ إننا نشيد سدوداً للصمت، آملين أنها سوف تتصدع يوماً ما وتجرفنا بعيداً، وأن الكلام المتجدد، سوف يكون منذ تلك اللحظة ممتزجا بالطحالب وبالطمى. وإنه ليبدو لى، بالفعل، أننا نحس نوعًا من الشهوة الماكيافيللية إلى هذا الكلام المتدافع بأكثر من اللازم والذى، دون مراعاة تجليات جديدة (سوف نضعها من ثم تحت رحمة مبدأ الإغواء)، قد يرمز، بالنسبة لنا، إلى نهاية التلاشى. وهذا لأن الصوت يرق ولا يتحين فرصته الثانية بعد إلا من إفراط فى التآكل.

تتكتب حياتنا بنقوش لانكاد نلحظها نحن أنفسنا، بعيدا عن الإشارات التى نعطيها للآخرين. لقد عرى الفكر الانسان رغم كل شيء، وها هو ذا جاهز للخنق. ويبدو أنه لا مخرج هناك إلا عبر تحويل الكائن إلى مادة ما من مواد العالم الفيزيقى، إلى عنصر ما غريب عن طبيعته . لماذا لا يودع فى الإبداعات التى نحبها، تركيز معين، يتميز بالإصرار، على البللور أحياناً، على الكبريت أحياناً، على الحجر أحياناً، إن كل شيء يحدث كما لو كان المعدن الإنسانى على وشك النفاد، كما لوكان قد تم بلوغ قعر المنجم، كما لو كانت الكلمات قد انمحت، والممرات قد اكتشفت، كما لو كان لم يعد هناك، باختصار، غير النزوح من حالة الإنسان صوب مناطق لم تمس بعد.

كل شئ يرتد إلى الفوضى وإلى الليل الأكثر تلويثًا إنه تشتت البعض، وتعبئة البعض الآخر والتشوش التام للجميع. وتولد الكلمات العظيمة من جديد بقدر ما يموت الناس من جديد، لكن الكلمات العظيمة الحقيقية تظل فى الداخل، فى حصون الذاكرة المنيعة..

.... تلك سرعة الموت المكتسبة وقد أحدقت من كل حدب وصوب.

لقد حفرت أنفاق فى كل مكان تقريبا دون أن يكون الناس واثقين تماما بالخروج من العتامة التى اختاروا ولوجها. ففى البداية، تكتفى الأكذوبة بالتطاول على الحقيقة. وما هو نسبى يمسى ملتبسًا. وتكون تلك مرحلة تشوش تكون فيها أكذوبتان عكازين لحقيقة. ومنذ تلك اللحظة، لا يبقى للأذكياء غير أن يكونوا واضحين، أى أن يصفوا كل الأشياء بحيث لا يكون بوسعهم أن يتذوقوا منها غير ثمالتها.

عندما نقف على نقاط الارتكاز الأخيرة، فإننا نتلهى بالفرجة. وهذه لعبة ختامها التثبت من مبدأ الشلل.

إن أرغنات البربرية تصحب فى شوارعنا أيضًا موسيقى عبثية شبيهة بتبكيت الضمير.

... القلوب طبول صغيرة للغياب، تصر على الدق. وهذا يعنى أنه يجب تحويل موقع محرك الكائن.

يرى المرء من هؤلاء الناس من، إذ يدخلون إلى مكان عام، يلبثون شاردى الفكر أمام أمثالهم ثم يسألون ماذا يكتبون، لكنهم لا يجرؤون أبداً، حتى لحظة الإغلاق، على التوقيع على ذلك الإعلان الطويل، ذلك الإعلان عن عدم الصلاحية للحياة.

إن ذاكرة إنسان البحر المتوسط تكشف شبابها، بالتحديد، في إلغاء هادئ للزمن.

ذلك هو ما يجعل من إنسان البحر المتوسط إنساناً يعرف العاطفة بشكل أسهل من معرفته للدهشة.

هذا البحر الداخلي مجال عقلي. ولقد اعتقد الناس أن هذا المجال المسور مقصور على حس القياس، كما لو أنه غير محاط بضفاف الإيمان. كما لو أن هذا المجال المسحور لم يشهد سقوط قيصر وميلاد بونابرت.

إنه صندوق بريد التاريخ الدائم الذي تجد الرسائل فيه دائماً مرسلا إليه ولا تفقد شيئاً من معناها حتى ولو سلمت بعد قرون من التأخير.

لقد دخل البحر المتوسط، مرة وإلى الأبد، في مدار الإنسان ولا مجال لخروجه منه.

بجانب الأبطال الذين يجهلون أنفسهم، يوجد الأبطال الذين يجهلهم المرء.. وعلى رأس هؤلاء الآخرين، الصعلوك، الصعلوك المطلق والمتشدد المصر على ألا يستجيب لشيء من الإغراءات النفعية التي تقف له بالمرصاد. إن حس الواقع يختلط عنده بحس المغامرة، حس مغامرة شخصية في كل لحظة، منسوجة من ابتسامات خفية لدى الانكسار المفاجئ لزجاج نافذة، من مشاريع غرامية تتشكل بالمصادفة شغفاً بوجوه أنثوية مبلولة بللا رقيقا بقطرات المطر.. بقطرات المطر الذي لا يستطيع أحد القول في أية لحظة إنه بدأ يسقط.

أعتقد أننا نتجه نحو شعر رقيق وقوي، تدعمه تلك «الكتابة المبهمة الجسور» التي يتحدث عنها إيف بونفوا كثيرا والتي ليست مفتاحاً لتفسير حالات الندم بل نسقاً لما لا يمكن حله، أي للوسط المحدد المنيع والذي يغرق فيه الشاعر.

شعر دون تنازلات يجب أن نتوقع منه أن يدفع من يمسه إلى ممارسة أفضل للوحدة وإلى تأمل مشحون بالعواطف ليس فيما نحن عليه، وإنما أيضا فيما يرفض لنا أن نكونه، شعر يتوجب عليه أخيراً، وهذا هو الشئ الجوهري، أن يجعل إنسان الغد عصيا على اللغة.

إن كلمات تخدم كل القضايا، تكف بذلك عن خدمة أية قضية.

ويجب التقدم من الآن فصاعداً، والكلمة عارية، كنصل قاطع.

إن اليقظة، وهي نوع من الميلاد المحتدم، هي هلع منظم تماماً يبدأ من تلقاء نفسه.

ربما توافر حل لعذاباتنا: أن نكتسب كطبيعة ثانية آلية دمى، إلى جانب، علاوة على ذلك، مالا أدرى من الأشياء التي تترنح. هكذا يمكن للمرء أن يتجاوز، وهو ما يكاد ينوء بحمل هذا الدرع الصدفي الطفولي، سرحلة اليقظة وأن يتحرك في الثابت، وأن يتقدم في الحسرة.

من فرط كتابة: «العلامات المميزة: «العدم» يتولى البيروقراطي إفهام من يسقط ضحية له ليس فقط أنه ليس هناك ما يميزه، وإنما بادئ ذي بدء، أنه ليس من حقه أن يميز نفسه.

إن المرء ليتخيل بطاقة هوية يقرأ فيها:

العلامات المميزة: شخص خطر يتصور أن طفولته مستمرة.

إن كانت هناك في صميم الأشياء كلها، عاطفة غير مسماة تكسر وجوها قدّر كل ما فيها لراحة ملكية وتحولها إلى شظايا من البللور، فلابد لتلك العاطفة عاجلا أم آجلا من أن تنال اسماً، والسيريالية جديرة بأن تضم اسمها إليها.

أحب أن أتخيل في البيوت الأكثر انكشافًا على الشاطئ، طاولات كبيرة فاتحة اللون ممدوده للرحالة المتأخرين الذين يعرف المرء أنهم سوف يصلون، برغم كل شيء على جناح العاصفة.

... من جهة أخرى، أقول لنفسي إنه لكي يكون هناك لقاء مع الآخر، فإنه يجب أن يكون هناك، بداية، لقاء مع النفس.. إن كل لقاء هو من نوع ذلك التوسل، من نوع ذلك الرجاء الخفي الذي منحه لنا ذلك الجزء من كينونتنا والذي لم يفعل غير أن لنا وعوداً إلى هذا الحد من الغموض، وإلى هذا الحد من الرعونة. وإذا كان الموت يروانا، في هذه اللاحظة، فإن الجهد الكبير بلا طائل هو الذي يشرف شرفاً عظيماً بإيقافنا.

أسلي نفسي بالتفكير بأن المرء يجد الراحة على الخشبة الأثقل. فالسعادة ليست تزحلقًا على العشب الأملس. والزاوية غير المتوقعة هي التي تجعل الصخرة الأخيرة تلامس الخلاء الأول.

وهناك لحظة نكون فيها تلك الزاوية وتدوي فيها دوياً قوياً فينا حدة العالم المحيطة بلا توقف.

يروق للناس وصف زماننا بأنه زمن كوارث. وهذه الكلمة لها مآثر مغازلة غرورنا. فنحن نكتسب، من خلالها، مظهر شهود ومحركين لكوارث عظيمة في آن واحد. وينبثق من هذا الاشتهاء للكوارث درس أولي ينطبق على معظم التأملات الثقافية المألوفه لدينا، إن قصر النظر العقلي بحاجة إلى منظورات عظمى. وهناك في الحياة، لعبة تعويضات خادعة بحيث أن فكراً ضامراً غالباً ما ينتهي إلى التعلق بشكل ما من أشكال الضخامة الأيديولوجية.

وما إن يفقد ذكاؤنا جسارته، ما إن تبدو له الحقيقة عصية المنال، فإنه يصبح من المغري بالنسبة له أن ينصهر في يقين جماعي وقود ذروة دائمة من نوع ما. والحال إنه فيما يتعلق بالإنسان، ليس من المبالغة القول بأن الصفر هو حاصل جمع ذاتين، ويوم تكف البشرية عن أن

تكون أكثر من ضمير واحد سيكون المرء محقاً فى الاعتقاد بأنها فى سكرة الموت.

ليس الاختلاف هو الشكل الأخير للترف وحسب، بل هو أيضا الفرصة الأخيرة لكى نحافظ فى أنفسنا على جانب الحكمة بجانب الحماقة.

إننى أحفظ تلك العبارة الصغيرة غير المهمة، وإن كان بوسعها فى الوقت نفسه أن تقود إلى إبادات مرواغة: «ليس ضروريا أن يواصل الحياة أولئك الذين لا يسعهم أو لا يريدون العيش هانئين».

الموج يعلو حول من يمد يده إلى الفوضى.

ما يعتبره المرء الإبداعات الأكثر تمثيلا للإنسان، من كوليزيه إلى رامبو، هى بالقدر نفسه أنشوطات بالقياس إلى خلق مؤجل إلى أجل غير مسمى، هى بالقدر نفسه إسهامات فى تكثيف اللغز. وحيثما لا يتكشف اللغز، يبدو لى أن من الواجب زيادة غموضه، مضاعفته بتفسير تصبح جميع أشكال سوء الفهم ممكنة معه.

*وإذا كانت فكرة الرهان ليست غريبة عن تاريخ الإنسان، فمن المناسب ببساطة إقرار أنه قد راهن لحساب سوء الفهم وضد الوحدة.

لاريب أن الشيء المهم هو الذود عن النفس ضد مختلف صيغ مجاوزة الذات، ضد الحلول الوقتية لذلك الذى لا ينشأ إلا مما لايمكن حله.

لا يتعلق الأمر بهجر انفجار الكلمات وإنما بردها ضد الذات فى إحدى تلك التجارب التى لا ينجو منها غير الأقوى.

الكلمة ليس لها ثمن إلا بمقدار الدلالات المتحداة التى تحملها فى ذاتها، المتحداة دون واحدة هى الأخيرة، والتى تسجل حرقها الصغير على الجلد مثلما تسجل بصمة تحالف.

من كروموبل، هذه الفكرة المدهشة التى تشبه ليًا معينًا للفكر الباطنى: «لا أحد يصعد إلى أعلى غير ذلك الذى لا يعرف إلى أين يمضى».

يجب للقصيدة أن تكون قادرة على أن تواصل، على أن تستعاد، على أن تكون موافقة لكل غاد، من خلال كل ما هو حى. أما نحن فعلينا إطالة عمرها. وربما القضاء عليها، ليس فورا ولا بصوت عال. وإنما يومًا ما، فى الحلم أو فى الأعمال، هذا الجانب أو ذاك وبطريقة ما، فى اللحظة التى يتجنب فيها الشعر المكتبات التى لدينا أو التى نكونها نحن.

ما أندر حالات الفن الصارخة إلى هذا الحد. إن الصورة تأخذ مكانا فى الحياة. وأسلوب بناء الإيماءات يتكفل بالباقى. ولا يسلم البنيان أبداً بأنه ناجز. فهو فى كل يوم يحمل نافذة جديدة. إن كل شيء يترنح بشكل مؤثر تحت رحمة ضعف فى النظر. وإنه ليجب المضى إلى نهاية هشاشة الأشياء.

فى حضور الفن فإن الوجود بأكمله هو الذى يتمايل تمايلا معيناً، شبيهًا بشراع فى مهب الريح.

يذوب الحلم مثل قبضة من الثلج فى راحة اليد، ويهتدى المرء إلى طريقه، مجردا تماما، على الدرب الذى يرد إلى الذات.

الكتابة أسلوب للحفاظ. للحفاظ على الذات وللحفاظ وحسب، للحفاظ على أحلام بادية، وربما كانت فرصته لكى يبقى المرء نقياً. أو أقل تلوثا.

بلى، إننى أحلم بتأبين مهيب للإنسان ولتظاهره العاجز بالحياة، بتأبين تولد فيه من جديد وتعلو فيه أيضا كلمة «بوسويه» المهيبة، الكلمة المقفلة المنفصلة عن أى ارتباط بالمعيش أو بما يعيش.

إننى أحلم بمتاحف عصية على أن تولج، يتوجب على كل من يقترب منها أن يقدم برهان رغبة طويلة ومتواصلة فى الجمال.

خاصية للورممسوس أو ملموس عن بعد. يسارع إلى التراجع لو تقدم المرء نحوه مطارداً.. غير حاسم بقدر ما نبدو نحن أنفسنا جد حاسمين، والحال أنه النور الوحيد الممكن من أجل بداية، والبداية الوحيدة الممكنة من أجل نهوض الإنسان من كبواتنا.

..... على معرفة مستكينة نفتح أعيننا وعلى عرينا يستند إدراك عالم صار فى نهاية الأمر بلا طائل. الصياد يرتقى فروع الشجر، والشاعر يتنازل عن عروقه لشجرة الأوركيد. شارب النمر مبلل بالندى، كشوارب سكارى لا مأوى لهم.

إن الشيء المهم هو تعلم كيفية خلط العلامات، كيفية نزع إمكانية التنبؤ بالمستقبل.

تنبسط راحة اليد حتى يتسلى مرور شعاع من الكسل.

يتميز الحجر على الإنسان بأنه يسقط عموديا، وربما كان من المناسب الاعتراف بأن تعاساتنا قد بدأت بهذا الرفض الأول والذى لا يوجد فيه من الشجاعة غير المظهر، لأن قول «لا» فى تلك اللحظة، هو فى الوقت نفسه انقطاع إلى تخليات لا تنتهى.

الإنسان يجادل. والجدل مساومة، وهكذا يولد التاريخ، ذلك الماء الذى لا ينشد غير الركود، هكذا تتأسس، حتى النفس الأخير، مساومة طويلة وغادرة لا يستطيع فيها الانسان، المحاصر بين بروميثيوس وسيزيف - السجانين المتطرفين لحماساته - أن يمارس أو أن يذكى رغبته إلا لكى يتمكن فور ذلك على أحسن نحو من نفيها أو خنقها بيديه هو. لاشك أنه يملئ نفسه أحيانًا بابتكار علاجات جميلة، لكن الرياء هنا يكون صارخًا، لأن ما يتوخاه ليس علاجات. فبعدة ألواح خشبية للنجاة ينتهى المرء دائما بصنع تابوت. ■

أربع لوحات

(١) جورج حنين وإيريكو مالاتيستا

فعندما نقلب رسائل جورج حنين (١٩١٤ ـ ١٩٧٣) إلى الروائي الواقعي الفرنسي هنرى كاليه (مات عام ١٩٥٦) بين عامى ١٩٣٥ و١٩٥٦، تلك الرسائل التى تكشف عن جوانب مهمة من رؤى وشواغل الشاعر السريالى المصرى الكبير، لن نجد إشارة واحدة إلى إيريكو مالاتيستا (١٨٥٣ ـ ١٩٣٢)، الفوضوى الإيطالى البارز، رغم أننا سوف نجد دلائل على تأثير الأخير على الأول.

ومن ناحية أخرى فإننا لن نجد بين كتابات معاصرى جورج حنين التى نشرت إثر موته وكرست لإحياء ذكراه غير إشارة واحدة للدكتور مجدى وهبة إلى حوار دار فى أحد أيام عام ١٩٤٢ فى مقر مجلة «المجلة الجديدة» القاهرية بين المنور التطورى المصرى سلامة موسى (١٨٨٨ـ ١٩٥٨) وجورج حنين تكشف ـ بشكل عابر ـ عن وقوف شاعرنا على عمل مالاتيستا، فقد أشار الدكتور مجدى وهبة إلى أن جورج حنين قد تحدث أثناء الحوار عن «خيانة الدور الثورى للاتحاد السوفيتى. واستشهد بمالاتيستا». وربما جاز لنا أن نتكهن بأن جورج حنين قد استشهد بالمقدمة التى كتبها مالاتيستا فى عام ١٩٢٢ لكتاب تلميذه «لويجى فابرى»: «روسيا: الديكتاتورية والثورة».

ومن المعروف أن جورج كان يجيد الإيطالية.

وإلى أن يتسنى نشر أعمال ورسائل جورج حنين الكاملة، خاصة رسائله إلى أصدقائه الفوضويين، وفى مقدمتهم الرسام الإيطالى المعادى للفاشية أنجيلو دى ريز، والذى أهدى إليه جورج إحدى قصائده الأولى، سوف يكون من الصعب تقدير الأبعاد الكاملة لتأثير ملاتيستا على رؤى ومواقف شاعرنا.

ورغم ذلك، فإن هناك من المبررات ما يسمح بمحاولة رسم ولو صورة أولية لوجوه الشبه فى الرؤى والمواقف بين الشخصيتين البارزتين.

متمردان على الأرستقراطية:

ينحدر كل من إيريكو مالاتيستا وجورج حنين من أصول أرستقراطية ذات ارتباطات قوية بالملكية الكبيرة للأرض الزراعية وذات مكانة متميزة ضمن الهرم البيروقراطى للدولة.

فالأول ينحدر من عائلة كانت تتسلط ـ قبل الريسور جيمنتو ـ على إحدى المقاطعات الإيطالية، سواء أكان ذلك من الناحية الاجتماعية ـ الاقتصادية أم من الناحية السياسية. وقد واصلت التمتع بنفوذ مهم خلال الريسور جيمنتو وبعده.

والأخير هو ابن صادق حنين باشا، أحد كبار ملاك الأرض الزراعية وأحد رموز البيروقراطية المصرية العليا فى العهد الملكى، وقد كان سفيرا للقاهرة لدى مدريد بين عامى ١٩٢٤ ـ ١٩٢٦، وليس هناك ما يدعو للشك فى أنه كان يتمتع بثقة الملك فؤاد الأول (والأخير) الذى كان يملك، وحده حق تعيين السفراء!

ومثلما حدث كثيرا فى التاريخ، خاصة التاريخ الحديث، فإن إيريكو وجورج قد تمرد كل منهما على الأرستقراطية التى ينحدر منها. وقد بدأ هذا التمرد، فى حالة كل منهما، بالتمرد على أخلاق التسامح مع الوضع القائم، والتى تلقاها الأول على يد «الإيسكولابيس»، والأخير على يد مدرسيه فى «مدرسة العائلة المقدسة»..

أما الأول فقد عبر عن هذا التمرد بينما كان لايزال فى الرابعة عشرة من العمر، حيث كتب إلى الملك فيكتور عمانوئيل الثانى رسالة كلها إهانات

وتهديدات ، ثم دفع ثمن هذه الجرأة بدخول السجن ، وصار بذلك أصغر سجين سياسى فى إيطاليا آنذاك (١٨٦٧)!

وأما الأخير فقد عبر عن تمرده من خلال التهكم فى مجلة علنية ، على «الشرعية» التى وصفها - ابن الحادية والعشرين - بأنها «كمامة لأفواه الشعوب» وفى العام نفسه الذى نشر فيه هذا الكلام (١٩٣٥) ، نشر - بالاشتراك مع صديقه جوزيف حبشى ، الذى آثر إخفاء اسمه الحقيقى و إستخدام اسم «جوفارنا» المستعار - كراسا تحت عنوان (التذكير بالقذارة أو فرض القذارة) * وهو عنوان يهزأ من تعبير Le Rappel a'L'Ordre (التذكير بالنظام أو فرض النظام)!

وطبيعى أن من غير الوارد - فى حدود هذا المقال - استعراض مسلسل تمرد مالاتيستا وحنين على الوضع القائم. ويكفى أن أشير إلى أن كلا من الرجلين قد واصل تمرده حتى النفس الأخير. وعندما مات مالاتيستا فى ١٩٣٢/٧/٢٢، اتخذ الفاشيون كل التدابير لمنع حدوث مسيرات جنائزية ، ثم تناوب رجال البوليس محاصرة قبره بعد أن ووري التراب لمنع الناس من الاقتراب ووضع باقات الزهور ! وكان مالاتيستا الشيخ قد كتب إلى صديقه أرماندوبورجى فى ١٩٣٢/٣/٧ - قبل نحو أربعة أشهر من موته - يشكو من اعتلال صحته ويعبر فى الوقت نفسه عن أمله فى استعادة حيويته مع قدوم الربيع، حتى يتمكن من مواصلة النضال من أجل قضية التحرر. أما جورج حنين فقد شارك فى انتفاضة مايو ١٩٦٨ فى باريس وكتب - ساعتها - يقول : «العصيان شفق قطبى شمالى، لن يقوى أحد بعد الآن على أن يجعل منه غسقا!» ، وعندما وافته المنية فى الساعات الأولى من ٧٣/٧/١٨ ، طلب إلى من كانوا إلى جواره فى المنفى الباريسى أن يدفن وحيداً فى بلاده ، بعيداً عن جبانات مختلف الملل والنحل!.

داعيتان للكوزموبوليتية الثورية:

من المعروف أن أرستقراطيات المجتمعات قبل الرأسمالية وأرستقراطيات المجتمعات التى واصلت إلى الرأسمالية متأخرة ، رغم ما تتميز به تلك الأرستقراطيات من ضيق أفق محلى ، قد طورت - على المستوى العملى - نزعة كوزموبوليتية خاصة بها يبدو أنها لم تدرس حتى الآن دراسة كافية.

ولعل من ملامح هذه الكوزموبوليتية هو تلك الزيجات التى كانت تعقد بين أبناء وبنات مختلف البيوتات الأرستقراطية المنتمية إلى أجناس وشعوب متباينة ، واعتماد أرستقراطيات معينة أساليب حياة أرستقراطيات أخرى، أجنبية.

ومن الواضح أن كوزموبوليتية هذه الأوساط الأرستقراطية ليست لها علاقة بعملية التدويل التى مست مختلف وجوه حياة البشر مع نشوء وتعزز السوق الرأسمالية العالمية ، فهى كوزموبوليتية محصورة الأبعاد ، كانت تخص جماعة اجتماعية كان التطور الرأسمالى ينذر بزوالها . وبدلا من هذه الكوزموبوليتية ، كان إيرريكو مالاتيستا وجورج حنين داعيتين لكوزموبوليتية جديدة، ثورية.

لقد حارب مالاتيستاووقف - على جبهات عديدة امتدت إلى أمريكا اللاتينية - ضد اضطهاد الإنسان . وقد يدهش القارئ - ولابد له من أن يدهش - إذا عرف أن مالاتيستا الشاب قد جاء إلى مصر فى عام ١٨٧٨ لكى يساند وقوف المصريين ضد التسلط الأوروبى وأنه قد طرد من مصر فى ذلك العام نفسه بأمر من القنصل الإيطالى، وأنه برغم تجربة الطرد هذه قد غادر لندن فى عام ١٨٨٢ متجها إلى مصر ، مرة أخرى ، لكى يساند تمرد المصريين ضد التسلط الأوروبى!

أما جورج حنين، من ناحية أخرى ، فقد شن فى القاهرة فور نشوب الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦) حملة واسعة لمساندة الجمهوريين الأسبان ضد التمرد الفاشى ، وانخرط فى نشاط المنفيين الإيطاليين المعادين للفاشية، بعد أن وطد الصلات معهم من خلال إنجيلودى ريز.

لقد كان مالاتيستا وحنين عدوين لدودين للشوفينية القومية . ومنذ عام ١٨٩٢ ، كتب مالاتيستا يقول : «ليس هناك ما يجمع بيننا وبين الوطنى الإيطالى الذى يقول: « لايهم أن يموت كل الإيطاليين من الجوع ، ما دامت إيطاليا سوف تصبح عظيمة ومجيدة». أما جورج حنين فقد أعرب غير مرة عن تقززه من المتاجرين بالنزعة القوميةفى مصر ، وكان قد سخر ، قبل ذلك، من العنصرية الفاشية ومن الهوس العنصرى الذى كان يدفع المرضى الألمان واليهود إلى التشاجر فى المستشفيات ! وأدان نزعة الجامعة السلافية التى عمل ستالين (١٨٧٩ - ١٩٥٣) على بعثها خلال الحرب مع ألمانيا (١٩٤١ - ١٩٤٥) ، واستنكر ، بشكل خاص ، حديث ستالين أمام جنود الجيش الأحمر فى ٧ نوفمبر ١٩٤١ - الذكرى الرابعةوالعشرين لثورة أكتوبر - عن «أمجاد» الأسلاف الروس وفى مقدمتهم الأمير ألسكندر نيفسكى، الذى كان قد تمكن فى عام ١٢٤٢ من إلحاق الهزيمة بفرسان الأخوية التيوتونية، وتساءل : ماذا عن بوجاتشوف وستينكا رازين « المدافعين الأسطوريين» عن القضية الفلاحية» ؟ وقال : «بدلا من

* Le Rappel a'L'Ordre

الإشادة بالأبطال الشعبيين الروس والألمان الذين تلاقوا عبر التاريخ فى نضالات تحريرية واحدة، نجد أن أجهزة الدعاية السوفيتية سرعان ما تجد لذة فى هوس شنيع لا تنبثق منه غير رموز من أسوأ الرموز فى تاريخ روسيا».

كما أدان جورج حنين عنصرية الجنرالات الأمريكيين الذين كانوا يتحدثون عن الشعب اليابانى خلال الحرب العالمية الثانية بوصفه «جرادا أصفر» وأشاد بالجندى الألمانى الذى لجأ - فور نشوب الحرب الألمانية - السوفيتية - إلى موقع سوفيتى ، معلنا أنه لا يريد حمل السلاح ضد دولة بروليتارية . وقال جورج حنين : « إن هذه العبارة وحدها قد دوت، أمام التاريخ، دويا أقوى من دوى مآثر العتاد الحربى التى سبقتها أو التى تلتها . فقد دلت ، فوق قصف المعارك ، على أن إخاء الكادحين يعلو ويجب أن يعلو على انقسام الناس إلى جماعات عرقية وقومية».

الحلم بالوطن:

لم ير مالاتيستا وحنين أى تناقض بين النزعة الأممية الثورية والشوق إلى أن يكون وطن الإنسان حرا، سعيدا ، وإلى أن يتمكن أبناؤه من المساهمة فى تحرر الجنس البشرى من كل أشكال الاستلاب.

إن كلا من مالاتيستا وحنين قد قضى زمنا فى المنفى، بعيدا عن الوطن . وعندما كان ملاتيستا يتسلل عبر المجر لكى يشارك فى انتفاضة الهرسك ضد الأتراك فى عام ١٨٧٥ ، وعندما كان يوزع الحلوى على الأطفال فى شوارع لندن فى عام ١٨٨٠ ، وعندما كان ينظم فروع المقاومة العمالية فى الأرجنتين فى عام ١٨٨٥ ، كان يحلم ببلاده ، باليوم الذى تنتزع فيه حريتها من أعدائها الداخليين.

وعندما كان جورج حنين يهيم على وجهه فى شوارع أثينا، وروما ، وباريس ، كان يتذكر بلاده التى نسيته، وكان لا يزال بوسعه أن يقول لها:

فيك

أكون فى النهاية

تحت رحمة نفسى.

(٢) جورج حنين ومأساة اسبانيا

عندما اختار جورج حنين الانحياز إلى جانب المعسكر الثورى خلال الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، لم يكن ذلك الاختيار مجرد ترجمة لعدائه السافر للفاشية التى أنجبتها أزمة المجتمع البورجوازى وعززتها أزمة قيادة الحركة العمالية، بل كان أيضًا نتاج تجربته المباشرة مع الواقع الأسبانى على مدار عامين من أعوام التكوين الأولى لمثل الإنسان الذى سوف يصبح ، فيما بعد ، شاعرا ثوريا.

كان ابن العاشرة قد وصل إلى أسبانيا فى عام ١٩٢٤ ، بعد ست سنوات فقط من انتهاء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) التى كانت قد ساعدت على تزايد ثراء كبار المزارعين الأسبان من خلال اتساع صادراتهم من المحاصيل الزراعية إلى الدول الأوروبية المنخرطة فى الحرب. وقد ساعدت أرباح الصادرات على تمويل التنمية الصناعية فى برشلونة، وفى سانتاندر وفى بيلباو، مما قاد إلى نمو البروليتاريا الصناعية فى تلك المدن وإلى ظهور حركة عمالية ثورية .

لكن انتهاء الحرب قد أدى إلى خسارة الأسواق الخارجية وإلى احتداد الأزمة الاجتماعية - السياسية داخل أسبانيا . وقد وصل جورج حنين إلى مدريد بعد نحو عام واحد من بدء مناورة احتواء الأزمة . ففى عام ١٩٢٣ شن الجنرال ميجيل بريمودى ريبرا ، فى ظل الحكم الملكى ، ديكتاتورية عسكرية سوف يقول عنها تروتسكى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) ، فيما بعد ، «إنها كانت تحمل فى داخلها رذيلة الملكية الأسبانية التى لا علاج لها، فهى وإن كانت قوية تجاه كل من الطبقات المنفصلة ، إلا أنها قد ظلت عاجزة فيما يتصل بالحاجات التاريخية للبلاد» .

وبينما كان صادق حنين باشا، سفير مصر لدى أسبانيا (١٩٢٤ - ١٩٢٦) ، ووالد جورج ، يذهب إلى حفلات الاستقبال الباذخة فى القصر الملكى الأسبانى أو يجتمع مع رموز الديكتاتورية العسكرية وممثليها فى وزارة الخارجية الأسبانية، كان الإبن يتحسس عجز هذه الديكتاتورية عن «تلبية الحاجات التاريخية للبلاد» .

لقد كانت أسبانيا بلداً زراعيا. وعندما وصل جورج حنين إلى هناك كانت نسبة ٨٠ فى المائة من سكان البلد تتألف من أشباه «بروليتاريين زراعيين، من معدمين رازحين تحت نير مختلف صور القهر والاستغلال والتحلل فى مستنقع الفقر والبطالة، علاوة على التجهيل المتواصل لهؤلاء المعدمين على يد جيش جرار من الرهبان والراهبات كان عدده آنذاك يساوى عدد تلاميذ المدارس الثانوية ويزيد مرتين على عدد تلاميذ الكليات الجامعية فى كل أسبانيا فى ذلك الوقت.

ولم يكن حال البروليتاريا الصناعية أحسن كثيراً من حال فقراء الجنوب الزراعيين.

ولابد أن الفتى الذى لاشك فى أنه قد توقف طويلا أمام أعمال فرانشيسكو دى جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) قد قال لنفسه إن الشعب الذى أنجب جويا (كان فى مستهل حياته حرفيا يعمل بصناعة السجاد) جدير بمصير أحسن.

ولاشك أن سقوط دى ريبيرا فى يناير ١٩٣٠ وإعلان الجمهورية فى إبريل ١٩٣١ قد قوبلا بترحيب شاعرنا، إلا أنه سوف يشعر بسرور أكبر عندما يسمع أخبار الهبات الثورية التى نظمها الفوضويون فى كاتالونيا فى يناير ١٩٣٢، وانتفاضة عمال المناجم فى آستورياس فى أكتوبر ١٩٣٤، واستيلاء الفلاحين على الأرض فى إيستريمادورا فى مارس ١٩٣٦، واستيلاء العمال بالقوة على الأسلحة فى برشلونة فى يوليو ١٩٣٦ ومقاومتهم الجبارة للتمرد الفاشى الإجرامى.

وبعد معارك برشلونة الظافرة، سوف يكتب قصيدة: «عاشت كاتالونيا»، محييا عمال كاتالونيا البواسل الذين نسفوا مواقع المدفعية الفاشية فى برشلونة عن طريق عمليات تتميز بالجسارة الثورية النادرة.

ولاشك أن جورج حنين سوف يشعر بالحزن العميق حين يسمع خبر استشهاد ديوروتى (١٨٩٦ - ١٩٣٦)، القائد الفوضوى اليسارى الأسطورى الذى دوخ الفاشيين فى كاتولونيا وفى كاستيل، والذى سقط شهيداً فى معارك الدفاع عن مدريد ضد الهجوم الفاشى البربرى. وسوف يشعر جورج حنين بالاشمئزاز حين يسمع خبر اغتيال أندريه نين (١٨٩٢ - ١٩٣٧)، عدو الفاشية السافر، على يد رسل ستالين الذى كان قد قرر التضحية بالثورة الأسبانية لحساب وفاق مع البورجوازيتين الفرنسية والبريطانية.

كانت فرنسا الجبهة الشعبية وبريطانيا العظمى قد وقعتا فى ١٥ أغسطس ١٩٣٦ ميثاق عدم التدخل فى شئون أسبانيا بعد أقل من شهر من بدء تمرد الفاشيين وحتى أول أكتوبر ١٩٣٦ التزم ستالين بموقف عدم التدخل فى الوقت الذى كانت تتسع فيه عمليات الفاشيين الأسبان المتحدين خلف الجنرال فرانكو. وعندما قرر ستالين أخيرا التخلى عن موقف «عدم التدخل»، كان يهدف إلى حصر الثورة الأسبانية داخل الأطر الديمقراطية البورجوازية «منع تحولها إلى ثورة اشتراكية حتى لا يخسر فرنسا وإنجلترا، خاصة بعد أن وقعت ألمانيا واليابان فى ديسمبر ١٩٣٦ الميثاق المعادى للكومنترن. وسوف يصل الأمر بستالين إلى حد حل الكومنترن نفسه فى عام ١٩٤٣ تبديدا لمخاوف البورجوازية الأنجلو- ساكسونية.

وعندما تتكشف أبعاد جريمة «عدم التدخل»، سوف يكتب جورج حنين قصيدته العظيمة: «عدم التدخل»، ليشجب خونة الثورة الأسبانية. وسوف تظهر هذه القصيدة فى صدر ديوانه الأول: «لا مبررات الوجود».

على أن انحياز شاعرنا إلى جانب الثوريين الأسبان لم يقتصر على التعاطفات القلبية وكتابة القصائد فقد شرع فور نشوب الحرب الأهلية فى ١٧ يوليو ١٩٣٦ بتنظيم حملة تبرعات فى مصر لمساعدة الجمهوريين، وسوف تتسع هذه الحملة مع وصول الكتائب الأممية إلى مدريد فى نوفمبر ١٩٣٦.

وقد كتب إلى هنرى كاليه، الروائى الواقعى الفرنسى، يخبره، فى أواخر عام ١٩٣٦، بمجهوداته فى هذه الحملة ويشيد بأساليب الفوضويين اليساريين الجذرية فى التعامل مع عملاء، فرانكو، مؤكداً: «إننى لم أيأس من المشاركة يوما ما فى فعل الخلاص العام هذا».

وسوف يستقبل رواية أندريه مالرو (١٩٠١ - ١٩٧٦): «الأمل» التى تتحدث عن الأيام الأولى للحرب الأهلية، استقبالا حماسيا، مختلفا فى ذلك مع تروتسكى الذى اعتبر الرواية «تقريرا كاذبا من ساحة القتال»، لأن مالرو قد تستر على دور الستالينية التخريبى فى الثورة الأسبانية. لكن جورج حنين سوف يشير إلى هذا الدور فى رسالة إلى كاليه فى فبراير ١٩٣٩، بعد ثلاثة أشهر من انسحاب الكتائب الأممية من أسبانيا، وقبل شهر واحد من انتهاء الحرب الأهلية، وسوف يكتب فى العدد الأول من نشرة «الفن والحرية» (مارس ١٩٣٩) مقالا تحت عنوان: «خونة أسبانيا» يدين فيه خيانة البيروقراطية العمالية للثورة الأسبانية.

لقد حول الفاشيون أسبانيا إلى خرائب، كما تشهد على ذلك مأساة جيرنيكا فى أبريل ١٩٣٧. وسوف ينشر جورج حنين لوحة «جيرنيكا»، التى رسمها بابلو بيكاسو، على ظهر بيان: «يحيا الفن المنحط» والذى كتبه شاعرنا فى ديسمبر ١٩٣٨، فور عودته من باريس.

وعندما يحاول المراءون البحث عن عزاء كاذب بالإشارة إلى أن ذخائر أسبانيا الفنية لم تمن بسوء، رغم أن أسبانيا نفسها قد تحولت إلى أشلاء، سوف يتهمهم جورج حنين، فى فبراير ١٩٣٩، بأنهم «جامعون لجثث الشهداء»، يستثمرونها استثمارات عاطفية رخيصة رائعة». وسوف يعلن أن اعتبار الفن تعويضا عن الهزيمة ليس أكثر من إهانة قصوى يوجهونها إلى الفن: «إن قدر الفن الآن هو أن يخرج إلى الصفوف الأمامية للنضال، جنبا إلى جنب البشر الذين يريدون قهر الماضى بجميع السبل، وذلك بوصفه تحديا وبوصفه تأكيداً روحيا تخريبيا فى آن واحد. إن لوحة يتردد الفاشيون فى إطلاق رصاص مدافعهم الرشاشة عليها أو فى رشقها بحرابهم ليست من الفن فى شىء، بل هى خسة فنية».

(٣) جورج حنين ومأساة هيروشيما

كان نشوب الحرب العالمية الثانية (٣سبتمبر ١٩٣٩ ـ ٢ سبتمبر ١٩٤٥) صدمة كبرى بالنسبة للشاعر السيريالى المصرى الكبير جورج حنين . ذلك أن انخراط دول أوروبية متعارضة فى الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ ـ ١٩٣٩) كان قد جعله يتصور أن زمن الحروب العالمية قد ولى وأن «الصيغة الحالية وصيغة المستقبل المباشر هى الحرب الأهلية المتشابكة مع تدخلات متعددة الأطراف».

لقد كان جورج حنين يتحدث ـ فى أواخر عام ١٩٣٦ ـ تحت تأثير الدراما التى كانت تدور على الأرض الأسبانية ، حيث كان إغراء القفز إلى التعميم يتميز بحضور قوى وآسر، خاصة وأن الثورة الأسبانية لم تكن قد سحقت بعد ولم تكن الإمكانية الواقعية لمنع نشوب حرب عالمية ثانية قد تبددت بعد.

وعندما نشبت هذه الحرب ، تحسس الشاعر «سرعة الموت المكتسبة وقد أحدقت من كل حدب وصوب»، وحاول أن يجد عزاء فى واقع أن «الكلمات الحقيقية العظيمة لاتزال فى الداخل فى حصون الذاكرة المنيعة».

وإزاء انفلات «سرعة الموت» راح يتساءل متى وكيف سوف تنتهى تلك المجزرة ، ثم وجد أن «جميع الإجابات تهرب بشكل مأساوى من إرادة الأفراد كما تهرب من إرادة الجماهير الغفيرة».

ثم تذكر «ذلك الصحفى الأمريكى الذى كان يشاهد احتراق مدريد من سطح محطة للاتصالات التلفزيونية وأبرق إلى مواطنيه: فلتسقط أوروبا!».

إلا أن الشاعر الكبير لم يكن قد رأى بعد قعر الهاوية!

ففى ربيع عام ١٩٤٥ ، ألقت طائرات الولايات المتحدة الأمريكية مائة ألف طن من المتفجرات على ست وستين مدينة يابانية ، مستهدفة الأحياء السكنية للمدنيين الفقراء الأبرياء . وكان حصاد الكارثة البشرية ٢٦٠ ألف قتيل و٤١٢ ألف جريح.

وقد حدث هذا فى الوقت الذى لم تسقط فيه طائرات الولايات المتحدة قنبلة واحدة على الأهداف العسكرية اليابانية فى منشوريا!

وفى ١٦ يوليو ١٩٤٥ ، فجرت الولايات المتحدة القنبلة الذرية التجريبية الأولى فى الاموجوردو. وعندما اجترأت الولايات المتحدة على إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما فى السادس من أغسطس ١٩٤٥ ، دون مبرر عسكرى ، وضد مئات الآلاف من المدنيين الأبرياء ، تدشينا للحرب الباردة ، استولى الغضب على الشاعر الكبير، وسارع إلى شجب الجريمة فى كراس «هيبة الرعب» الذى كتبه فى شهر الفجيعة والعار.

كان هدف جورج حنين هو «استفزاز الناس الغارقين فى الأكذوبة»، ذلك أن «القيم التى تحكم مفهومنا للحياة والتى تحفظ لنا ، هنا وهناك، جزرا من الأمل وفسحات من الكرامة ، يجرى تخريبها بشكل منهجى عن طريق أحداث يدعوننا، علاوة على ذلك ، إلى أن نرى فيها انتصارنا ، وإلى أن نرحب فيها بالتدمير الأبدى الذى يمارسه تنين لا يكف البتة عن النهوض من موته».

وهو نفسه قد استفزته المفارقة وهو يتابع التحولات التى تطرأ على لاعبى الأدوار : «إن مارجرجس عند كل جولة صراع جديدة، يتحول أكثر فأكثر إلى اكتساب خصائص التنين . وسرعان ما يكف مارجرجس عن أن يكون شيئا آخر غير نسخة بشعة من التنين ، وسرعان أيضا ما يحاول التنين المقنع إقناعنا ، بضربة حربة ، بأن إمبراطورية الشرقد سويت بالتراب».

ولم يكن جورج حنين مستعداً للاقتناع بأن جريمة إلقاء القنبلة الذرية قد سوت إمبراطورية الشر بالتراب ، فهذه الجريمة قد أكدت سطوة وجبروت إمبراطورية الشر.

لقد تحولت هيروشيما إلى خرائب.

وإذا كان جورج حنين قد تنبأ فى قصيدته «عدم التدخل» بأن خرائب أسبانيا، لن تكون الأخيرة». إلا أن ما حدث لهيروشيما قد تجاوز كل توقعات الشاعر.

لقد مات ـ على الفور ـ أكثر من ٧٨ ألف إنسان وأصيب نحو ٧٠ ألف إنسان بجراح ـ فى غمضة عين .. وافترس الإشعاع الذرى أجسام جميع الأحياء ـ الأموات ، الناجين ـ الهالكين !

وبعد ثلاثة أيام كان الدور على نجازاكى التى أصبحت أثرا بعد عين، وتحولت إلى مقبرة جماعية لأربعين ألف قتيل وغرفة غاز سام لخمسة وعشرين ألف جريح!

وكان لابد للشاعر النبيل أن يشعربالتقزز إزاء حديث كتاب أعمدة الصحف اليومية المتلذذ عن آثار القنبلة الذرية «الساحرة» .

وسوف يتذكر ولاشك فى عام ١٩٥٨ ، ذلك الزمن وسوف يقول «منذ وقت طويل وأنا أطمح إلى القطيعة طموحى إلى نفحة من الهواء النقى ، أطمح إلى صحبة مومسات فى حانة ولكن ليس إلى تجارة الروح الدنيئة

لم يكن الشاعر مستعدا لممارسة تلك التجارة وقد راح يتذكر الأيام الخوالى عندما كان الرأى العام العالمى يندد بلجوء جنود موسلينى إلى استخدام غاز الخردل ضد الأثيوبيين وعندما ثارت «ملايين الضمائر الحية» ضد جريمة

تحويل جرنيكا الأسبانية إلى أشلاء: ما الذى جرى لهذه الضمائر الآن؟

إن الأميرالى الأمريكي ، ويليام هالساى (١٨٨٢ - ١٩٥٩) ، أمير بحار ومحيطات الجنوب ، يعلن بنبرة عنصرية بربرية: «إننا بسبيلنا إلى إغراق وحرق هذه القردة اليابانية البهيمية... وإننا لنشعر لدى حرقهم بلذة تفوق لذة إغراقهم».

إن السيد الأبيض الذى تلذذ بحرق الهنود الحمر على أعواد أشجار الغابات الاستوائية فى أمريكا الجنوبية ، سوف يستعيد اللذة المفقودة بحرق اليابانيين الصفر فى أتون النار الذرية المقدسة !

وإزاء إهدار الكرامة الإنسانية ، لا يملك جورج حنين سوى أن يعلن : «إن مارجرجس .... يبدأ فى الظهور أمامنا بمظهر أدعى إلى التقزز من مظهر التنين»!

لقد كان جورج حنين عدوا لدودا للفاشية وللعسكرية . إلا أن الفاشية لم تكن بالنسبة له الوجود بمجرد آلة حربية عدوانية يمكن أن تتلاشى من الوجود بمجرد إنزال الهزيمة العسكرية بها . لقد كان ينظر إلى الفاشية بوصفها «سلوكا سياسيا» معينا يمكن أن يستمر ، متخذا صورا عديدة ، حتى خلال وبعد القضاء على الآلة الحربية الفاشية العدوانية .

وقد رأى الشاعر الكبير: أن «السلوك السياسى الهتلرى» لم يهزم ، بل إنه «يتغلغل فى صفوف الديمقراطية «المزعومة» وإلا فماذا يعنى الحط من الكرامة الإنسانية لليابانيين ووصفهم بـ«القردة البهيمية» ، ومعاملتهم على هذا الأساس؟

والحال إن جورج حنين لم يكن الوحيد الذى رصد هذه المفارقة ، فقبل شهرين من إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما ، كان الصحفى الأمريكى لويس كلير قد رصد الآليات التى أطلقها هتلر (١٨٨٩ - ١٩٤٥) والتى أخذت «تكتسب أبعادا مخيفة» ، على يد «الديمقراطية» المنتصرة .

وكان لابد لهذه المفارقة من أن تدفع الشاعر الكبير إلى إثارة مشكلة الوسائل والغايات فى السياسة والحرب ، خاصة وقد رأى كيف يمكن استخدام وسائل إجرامية مثل إلقاء قنبلة ذرية على مئات الآلاف من المدنيين الأبرياء وتبرير هذه الجريمة بالحديث عن «نبل المقصد» .

وهو لم يكن مستعدا للمساومة .

لقد رأى أنه ، حرصا على القضايا العادلة ، «يجب .. تحديد قائمة بالوسائل التى ليس من شأنها طمس الغاية المنشودة . فاللجوء إلى النميمة ، فى مواجهة ضرورة عابرة ، إنما يترجم نفسه ، فى وقت قصير ، إلى إدارة للنميمة . وسرعان ما يتكون لدى فريق من المواطنين ، طبع نميمى - ولدى الفريق الآخر ، وسواس نميمى» .

والحال إن الوسائل التى من شأنها طمس الغاية المنشودة سرعان «ما يتكشف - عند الانتصار - أنها قد رفعت إلى مستوى تشوهات قومية وعاهات ثقافية تجرى حمايتها بعناية ضد تمردات العقل المحتملة» .

ويستنكر جورج حنين خنوع الرأى العام لهذا المصير المحزن ، ويتساءل عن الأسباب التى تحرم الملايين من الإمساك بناصية القضايا السامية التى تكرس نفسها لها ، بحيث باتت نهبًا للانحطاط المعنوى الممثل فى «تغلغل السلوك الهتلرى فى صفوف الديمقراطية» المزعومة .

ويمسك جورج حنين بالسبب الرئيسى : «إن اتساع وتركز الحياة الاقتصادية الحديثة قد جعل من كل حزب ، ومن كل نقابة ، ومن كل إدارة ، أجهزة شبه شمولية تمشى فى طريقها متخلية عن ثقلها النوعى ولا ترجع إلى الخلايا الفردية لتى تتشكل منها» .

وهذه الأحزاب وهذه النقابات ، وهذه الإدارات الدولانية الحديثة يحميها من مناهج العقل النقدى (وكذلك من الخفقات الشعورية والتمردات القلبية) «خمولها الوحيد وذو السيادة» .

لقد تدهورت أسلحة التمرد وتحولت عبر آلية الاحتواء الجهنمية إلى تروس فى عجلة «الديمقراطية» الزائفة .

إلا أن جورج حنين يرى أن هناك ما هو أسوأ من انحطاط هذه الأسلحة : الاستسلام المخزى لهذا الانحطاط ، ذلك الاستسلام الذى يتكشف ما إن يتمتم المهزومون : وما العمل ؟ إننا لا نملك بديلا أحسن!

إن هذا التبرير العاجز يذكر جورج حنين بـ «سينما يغرق فيها المرء ، مطاطئ الرأس لخصم ساعة من الوجود على ظهر الأرض»!

وسرعان ما يتحول هذا التبرير إلى قوة مدمرة واسعة الانتشار : إنه يتحول إلى «استمارة» فلسفة ، حالة أهلية ، سيد ، نزوة» دليل براءة مسبق زائف من اقتراف جريمة ، دعاء» سلاح ، مومس شهقة أو زفرة ، قاعة انتظار ، فريرة» فن تصدق على النفس ، بوصلة للمراوحة فى المكان ، شاهد قبر» أو إلقاء قنبلة ذرية على هيروشيما وأخرى على نجازاكى!

ويدين جورج حنين هرب الإنسان المعاصر من الحرية ومن تحمل المسئولية ويسخر من ذلك «المواطن الصالح» الذى يعتقد أن بوسعه أن ينام نوما عميقا فى ظل الملاك الحارس : «القنبلة الذرية»!

وإذا يرصد الشاعر الكبير واقع أن «جهاز الرعب لايزال بعيدا عن أن يكون خاليا من الترددات ومن التمزقات» . يستشعر الأمل ويتساءل : «من الذى سوف يحرك ذراع الفرملة ؟»

وسرعان ما ترتسم في مخيلة الشاعر صورة «جيل جديد من الموسوعيين ينطلق من الجرأة «جيل جديد من الموسوعيين ينطلق من الجرأة الهازئة نفسها التي انطلق منها الجيل السابق».

كان هذا الجيل السابق يتألف من رجال مثل جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) ، ابن الساعاتي والصعلوك المولود في جنيف والذي قال: «لقد ولد الإنسان حرا ، إلا أنه مكبل بالأغلال في كل مكان ، ومثل فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) الأديب الساخر الذي كان يضرب ويحرق مثل صاعقة».

إن إشارة الشاعر واضحة بما يكفي ، إلا أنه لا يتردد في توضيحها أكثر فأكثر : إن الروح الرافضة لإهدار الكرامة الإنسانية يجب أن تمتد نارا «عبر مجمل السهب البشرى الواسع ، وعندئذ لن يكون الإنسان بحاجة إلى «خصم ولو لحظة واحدة من الوجود على ظهر الأرض»!.

(٤) جورج حنين ونيكولاي بوخارين

خلال الأيام الأولى لشهر مارس ١٩٣٨ ، مثل نيكولاى بوخارين (١٨٨٧ - ١٨٣٨) أمام القضاء» (١) الستاليني في محاكمة الـ ٢١ الصورية الشهيرة التي انتهت بإعدامه رميا بالرصاص بعد أن تأكد لهيئة المحكمة - دون دليل واحد - أن بوخارين «عدو للشعب» منذ عام ١٩١٨ على الأقل!

ولاشك أن محاكمة بوخارين قد سببت صدمة عميقة لجورج حنين ، تفوق كثيرا الصدمة التي سببتها له محاكمة موسكو الصورية في عام ١٩٣٦، محاكمة عام ١٩٣٧ .

فمنذ ربيع عام ١٩٣٦ على الأقل ، كان بوخارين قد أصبح واحدا من ملهمي جورج حنين .ففي إبريل ١٩٣٦ ، قرأ الشاب المصرى الذي لم يكن قد أكمل بعد عامه الثاني والعشرين كراس بوخارين ، «المشكلات الأساسية للثقافة المعاصرة». في ترجمته الفرنسية التي صدرت في أوائل ذلك العام في باريس ضمن سلسلة «وثائق روسيا الجديدة».

وقد توقف جورج حنين طويلا أمام الفقرتين التاليتين من الكراس المذكور:

«إن تحليلا لمجريات الأمور يدفعنا إلى أن نستشف ، ليس موت المجتمع ، بل موت شكله التاريخي الملموس وانتقالا حتميا إلى المجتمع الاشتراكي ، انتقالا بدأ بالفعل ، انتقالا نحو هيكل اجتماعي أرقى، والمسألة ليست مسألة مجرد انتقال إلى أسلوب أرقى للحياة ، وإنما أرقى على وجه التحديد من الأسلوب الذي هو اليوم أسلوبها . «فهل يمكن الحديث عن ذلك الشكل الاجتماعي الأرقى بوجه عام ؟ ألن يجرنا ذلك إلى الذاتية ؟وهل يمكن الحديث عن معايير موضوعية من أي نوع في هذا الصدد ؟ إننا نعتقد ذلك. ففي المجال المادي، يتمثل معيار كهذا في قوة مردود العمل الاجتماعي وفي تطور هذا المردود ، لأن ذلك يحدد مقدار العمل الفائض الذي يعتمد عليه مجمل الثقافة الروحية . وفي مجال العلاقات الإنسانية المباشرة ، يتمثل معيار كهذا في اتساع مجال اختيار المواهب الإبداعية. وعلى وجه التحديد، عندما يكون مردود العمل مرتفعا جدا ، سوف يتحقق الحد الأقصى من إثراء الحياة الداخلي لدى أكثر عدد من الناس ، ليس بوصفهم مجموعا حسابيا، وإنما بوصفهم كلا حيا ، بوصفهم جماعة اجتماعية».

لقد ذكر جورج حنين في عام ١٩٤٥ أن هذه الكلمات قد ألهمته الأمل. ويبدو أن المنظورالبوخاريني عن «مجتمع المستقبل» هو الذي حدد نشاطات جورج حنين إلى حد بعيد ، خاصة خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٣٦ إلى أوائل الأربعينيات ، حين أخذت المنظورات اليوتوبية تستأثر بجانب ملحوظ من شواغل شاعرنا ، وإن كان ذلك لايعنى أن جورج حنين قد هجر المنظور البوخاريني تماما ، كما تشهد على ذلك إشادته في عام ١٩٤٥ بـ «رؤى لافارج السخية» والتي لا تختلف من حيث الجوهر عن منظور بوخارين.

والحال إن واقع الثلاثينيات المرير قد حفز جورج إلى التمسك بمنظور بوخارين عن «مجتمع المستقبل» ، هذا المنظور الذي يؤكد على إثراء الحياة الداخلي عند أكثر عدد من الناس» . وهو إثراء لا يمكن أن يتحقق دون تجاوز مختلف أشكال الاتباعية.

كان جورج حنين الفنان ، يعلم أن بوخارين لم يكن ثوريا وحسب، بل كان عاشقا للرسم، وعاشقا للمرأة ، وكاتبا ساخرا تذكر سخريته بسخرية السرياليين السوداء .

كان بوسع فتاة صغيرة اسمها آنا لارينا أن تحب بوخارين ، صديق أبيها ، وأن تكتب له ، في عام ١٩٢٥ ، قصيدة حب:

«يجتاحني السرور حين ألقاك ويقتلني الأسى في غيابك».

وكان بوسع هذه الفتاة أن تدس رسالة حبها الأولى إلى بوخارين في يد ستالين (!) لكي يوصلها إلى المحبوب!

وكان بوسع بوخارين أن يسخر من استبداد ستالين السكرتير العام للحزب ، ويكتب مازحا: «إن البشرية لم تنتقل من الوحشية إلى البربرية ثم إلى المدنية ، بل انتقلت من المطريركية إلى البطريركية ثم إلى السكرتارية»!

وكان جورج حنين يحترم احتقار بوخارين للاستبداد ولانعدام المسئولية تجاه الشعب . ولم يكن جورج حنين بحاجة إلى أن يقرأ رسالة بوخارين الأخيرة والتى لم تنشر لأول مرة إلا فى عام ١٩٧١ لكى يدرك أن الافتراء على بوخارين وإعدامه يدلان على انعدام مسئولية الستالينية تجاه الشعب. فأدلة هذا الانعدام للمسئولية كانت تتراكم أمام عينيه كل يوم.

والواقع أن جورج حنين قد اعتبر إعدام بوخارين دليلا، بين آلاف الأدلة، على ابتعاد مسيرة البشرية، ولو مؤقتا، عن المنظور البوخارينى عن «مجتمع المستقبل» . وهو ابتعاد تدل عليه حقبة الثلاثينيات الرجعية التى شهدت صعود الفاشية والستالينية.

وقد رأى جورج حنين أن اقتراب مسيرة البشرية من المنظور البوخارينى عن «مجتمع المستقبل» يتوقف، بين أمور أخرى، على سيادة أخلاق البروليتاريا الثورية ونسف أخلاق مضطهديها.

وقد كتب فى عام ١٩٤٥ : «إن البروليتاريا لا يمكنها أن تحلم بالصعود عن طريق التماس الوسائل التى ينحط مضطهدوها بالتماسها. إن الغاية تقرر الوسيلة!

وعلى هذا الأساس، كان بوسع جورج حنين أن يعلن دون تردد: «إن السوس سوف ينخر فى أساس الستالينية بسبب وسائل انتصارها ذاتها» . وذلك فى الوقت الذى كان فيه الستالينيون المصريون يسبحون بحمد «الرفيق الأعلى» الذى بسط استبداده على شعوب بأكملها ويشاركون بنشاط فى حملات الافتراء على زملاء لينين!

ولم يهتم جورج حنين، ولا أنور كامل فيما بعد، بافتراءات الستالينيين المصريين ضدهما بسبب دفاعهما عن بوخارين ضد جلاديه.

وفى ٤ فبراير ١٩٨٨ ، حانت لحظة الحقيقة، حين أصدرت المحكمة العليا العسكرية السوفيتية حكمها ببراءة بوخارين من جميع التهم التى وجهها إليه قاتلوه. ■



جورج
حنين

٢ قصائد

عدم التدخل

ساحات الفضاء تفيض بجثث رائعة
تنبجس من أعنف تمزقات أسبانيا
كم يتشابه كل هؤلاء الموتى الجدد

كم حوى موتهم كل ما هو جدير بالحياة
لم يتوافر قط
مثل هذا القدر من اللحم
للخطب والملفات والتقارير
دمعة من هنا وأخرى من هناك
لم يحدث قط أن سقط مثل هذا القدر من الضحايا
والضمير معدوم إلى هذا الحد

انظروا المدن فقدت شرايينها شريانا بعد شريان
والقرى فتكت بها قرح شرهة
والطرق ما عادت تسلم
إلا لسواد رعب مماثل
حيث لا يستطيع أحد أن يميز سماء من أرض
لأنه لم يبق فى المكان غير بعد واحد
هو بعد القتل

انظروا الضربات القاصمة
تستقر فى جوف الشعب
والملاك الجدد للشاطئ الأزرق

يخلقون فى اللحم ـ الهبة العظيمة للأحياء
مساحات من الغذاب كل يوم

الدبيلوماسيون لحسن الحظ هناك
جدلهم ماعاد يزدهر إلا فوق الحطام
فوق حداد مدريد وبرشلونة
العاصمتين المشدوفتين
أيتها الأحياء التى خرجت من ليل الحديد نارا
فلتواصل صفاراتك الحادة صراخها
حتى تصاب بالصمم آذان الزمن
أيها الحطام الذى لا يغتفر
يتحدثون عنك فى وزارات الخارجية
عن نقالات الجرحى والتوابيت والمقابر أيها الناس

أيتها الحجارة عزاء
ياخرائب أسبانيا لن تكونى الأخيرة
هكذا تقرر أن يكون المصير
ثم لاتيأسوا من الآخرة
هاهى ذى تتقدم نحوكم
خيانات غيبية مبجلة
ساحة لمن استولوا على باداخوث
ساحة لمن ابتدعوا عذاب الجلجثة
إنهم سوف يقدمونكم قربانا لخلودهم
سيرتبون لكم طقوس رحيلكم
طوربيدا إثر طوربيد
حتى تكون فى النار راحتكم الأبدية ! ■

الترجمة بالاشتراك مع أنور كامل

چورج حنين

قصائد

لا معنى لوجه يشبه جميع الوجوه

ج . جويس (اوليس)

معنى الحياة

فى اللحظة التى يوشك المرء فيها أن يباغت شيئا ما ـ أن يقترب من الإجابات الشفافة العظيمة ـ أن يتمكن من إبطال الأصوات المتعادلة فى نفسه ـ أن ينتصر على قانون ثقل الروح ـ أن يمعن فى الاغتراب ـ أن يكبر من جميع الوجوه ـ أن يتقصى القدر ـ فى اللحظة التى يوشك فيها أن يكون هذا كله قريب الحدوث ـ يصطدم المرء بعتامة حائط ـ هذا الغريب نحييه مع ذلك ـ تتهيأ للشرح نحو أية ثروات مجردة تدفعك سرعة داخلية غامضة ـ دون جدوى ـ كل كلام عند خروجه من فمك تقطع رقبته مقصلة من حائط جديد ـ يأتى من بعيد جدا ـ يسقط من عال جدا ـ بيننا وبين الاكتشافات الشاغرة التى لن يعرف أحد عنها شيئا ـ إمبراطورية الحوائط لا تنتهى ـ الويل لمن يساومها على وجبة الطوب والجبس المستحقة لها ـ إنها بعد نعاس طويل تنشر فى وضح النهار أشباحا لاتطاق ـ تنفث الاضطراب فى اضطراب الجماعات ـ من قال حائط فقد قال سمك ـ وفى نهاية الحساب يدرك المرء أن كل شيء يجرى وفقا لسمك معين ـ فى البداية يكون المرء واحدا ـ بلا سمك تماما ـ مهملا تماما ـ بزقة ضئيلة وحيدة ـ ثم يصبح اثنين ـ أمام القانون أو من ورائه ـ وهكذا فورا يصير أكبر سمكا ـ الناس الان تريد أن تنظر اليك باهتمام واحترام ـ أنهم يراقبونك لكى يروا ما إذا كنت لن تنمو أكثر ـ ما إذا كنت لن تكــــون أشد إزحاما ـ فما تقضى به قوانين الطبيعة ـ ووصايا الأخلاق ـ هو أن تملأ مكانك تحت الشمس ـ أن تسهم فى السمك الجمعى ـ الأسرة تمثل سمكا مهما بما فيه الكفاية ـ يستحق التشجيع ـ من الصعب تخطيه ـ واثقا بحقه فى الوضع النظامى ـ تبقى بعد ذلك طوابق أعلى للتخطى ـ على القبة تتربع الدولة ـ الدولة تكتب التاريخ ـ مسألة خطوط بسيطة ـ ومن حين إلى حين تعبئ الدولة مجموع خدمها ـ لكى تتحقق من درجة سمك الأمة ـ لكى تذل السمك المنافس للأمم المجاورة ـ وعندما يستهلك كثير من السمك ـ يبدءون من جديد فى بناء الحوائط ـ وفى الحياة كحوائط ـ بنفس الضجر ـ بنفس الجمود ـ مع وجوه الحوائط المعادية ـ مع مصير ثخين عقيم ملىء بالحوائط . ■

چورج حنين

قصائد

قصة غارة

الممر المرشوق بالمسامير يفضى إلى قلب الصحراء . أحادى إذن طريقا خاليا من الدم موشحا بإعلانات صغيرة . لا شىء غير سيدات بين أعمار لا بأس بها يتقن إلى المحبة البريئة. بعيداً يتنزه ببراءة دخان متموج . أستوقف حاجبا ينبئنى هناك يجلس الراعى الذى يعقد زيجات المصلحة . يشتغل على فحم الكوك، يبدو من جهة أخرى أنهم سوف يعينون راعيا جديدا تماما . راعيا عصريا لن يعقد قران بعد الآن إلا على المازوت .

بعد بضع ساعات من السير وحيداً ألمح فجأة سيقان نساء يخرجن من ميدان شفاه رحيب ويلوحن مودعات بالوشاحات، أو بالنوارس أو بالثلوج . موسيقاهن تشبه الخرق الذى تحدثه فى الطبل المحموم صرخة قطار سريع يغيب فى نفق يعرف تماما أنه لن يخرج منه .

أسأل حيوانا أليفا ـ أخطبوطا فى الغالب ـ يتشمم المشهد بمسحة مرتابة . يقول لى هذا الحيوان : «ماتظنه نساء ليس فى الواقع غير خطوط زوال طولية والإنسان الذى يحييه بهذه الطريقة ليس سوى الحريق . الحريق يزور فى هذه اللحظة كل المنطقة على متن مطفئه الخاص . السكان الأصليون يحسبون أن شرفا عظيما أسدى إليهم لأن الحريق يسافر فى الغالب متنكراً »

الحيوان الأليف الذى أوحيت إليه بشىء من التعاطف يستطرد : «لاحظ أن بين خطوط الزوال والشفاه سوء تفاهم كبير . كل قرن تحدث بينهما منازعات لاتنتهى .

الجيران يفقدون فيها الحياة والحلم . تلك فضيحة ياسيدى، فضيحة خالصة، ومن المستحيل، مع ذلك، فهم دوافع هذه المنازعات . إنهم يصرحون فقط ـ وأنا أبلغك الرواية الرسمية للأحداث ... إنك فى نهاية الأمر لست سوى أجنبى ! ـ بأن خطوط الزوال تترصد بشكل خاص أسرة أمن الشفاه تكرر لها دون توقف قسما لا يتبدل : « أقسم لك بأننى لم أخدعك قط ... أقسم لك بأننى لم أخدعك قط وهكذا دواليك . إذا كانت خطوط الزوال تهلل للحريق بهذه الطريقة فذلك لأنه يحرق كل التظلمات التى تقدمها له الشفاه . أنا أعتقد أنه قد آن الأوان لطرد خطوط الزوال هذه بإرسالها، مثلا، لمغازلة أدوات الجراحة التى يحزنها أن تموت وحيدة فى علبتها .

قبل أن تنام تؤدى خطوط الزوال صلاتها وترسم فى رماد الفضاء إ شارات سيمافور مديدة فى عشق الأفق .الإشارات تمكث طويلا بعد مولدها بلا حركة ثم تحلق بأجنحة من رصاص صيد الطيور ولا تلبث أن تحط على جنبات الكثبان حيث تزدهر صفوف من الكوى المتآلفة تضىء بنور ثابت محطة محفورة فى قلب الماس

الأخطبوط يشرح لى، وقد اتضح بشكل قاطع أنه أخطبوط : «هذه المحطة لاتفيد فى شىء على الإطلاق لا فى القيام ولا فى الوصول ولا فى أى شىء بل إنها لا تؤكل. لهذا يحترمها الجميع .

القضبان سواعد عذارى، من اللحم المشغول، تهدهد على رصة السكة، شبيهة بأطفال متعبين مسهدين لا يجرؤ أى قطار على سحقهم .

ناظر المحطة قط سيامى يحمله على الأكتاف مقعد من الزمرد . ناظر المحطة لا يتعجل . إنه لايبالى . ربما لأنه على موعد مع المستقبل . العلم فى بللورة عينيه. ■

(مع أنور كامل)

چورج حنين

قصائد

إلى «المنتحر» أنجيلودى ريز

انتحار مؤقت

فى أعماق الأدراج الزرقاء
التى رحلت مفاتيحها صوب الأقفال المتوحشة
وتاهت خطاباتها فى سوق الاعترافات
فى أعماق الأدراج الملونة بلون التلميذة
بين سيجارة ذابلة وصفعتين
يرجع تاريخهما إلى الفضية الأخيرة
يحدث أحيانا أن تلتقط
شفاه مرة
تتلو كلمات قريبة
تهبط كالحصى
منحدر الصوت

شفاه نادرة مختصرة
تنفتح لتدع جاسوسا يمر
متخفيا فى فرقة عازفة
لا أعرف بعد أية سيمفونية
تتشبث بطوق من اللهيب

والآن تقف النافذة
بلا عمر ولا نور
شقيقة الشفاه المرة
منها تدخل الأعصاب الهائجة
متلبسة بأياد بشرية
تقطع رءوس النساء
بعد الحب
على مائدة ما
شىء يبتسم خلال كل نعاس العالم
إنه وجه
لايلمح أبدا
لا ينسى أبدا
وجه يؤرجحه
ثلج الذكرى الذى لا ينتهى ■

ترجمة : مجلة التطور (فبراير ـ ١٩٤٠)
مع تعديلات طفيفة من جانب
أنور كامل وبشير السباعى

جورج حنين

قصائد

إلى أندريه بريتون

منظورات

لم لانصادف على قنطرة تنتصب فجأة بين كارثتين امرأة ذات عينين خفاقتين تخبرانك باسمها فيبدو أجمل من شفا هاوية مكسوة بغلالات سوداء؟

لم لا نجسم على مسرح الأفق المقفر دائما ضجعات جمة لشعور متعددة الألوان؟

لم لا نهيئ منحدرات الجبال بمخلوقات راديومية الجنس تتحد بالمناظرالطبيعية وتشعلها عند كل عناق وتبقى وحدها فى ألق مدوخ؟

لم لا ننقذ بضربة واحدة حشد المرايا المرشوقة على فراش الأرض؟

لم لا نجعل الحياة أهلا للسكنى ؟

لم لا نهرب من المقاعد المألوفة والمصائر المعيشة بما يكفى ؟

لم لا نتجنب جفون الطرق الملعونة ونختفى فى الليل الأكثر غموضا حاملين بأقصى سرعة جثة لمجهولة مزق أوصالها حلم يحتدم دون خطر من يقظة ؟ ■

(مع أنور كامل)

چورج حنين

قصائد

فى مستوى الغياب

أكداس من منتصفات ذابلة فى عينيك
وبرك من خمر مروعة
يردها أشقياء منكسرون
ينكشفون متلبسين باقتراب البراءة
والذاكرة نفسها بين كابوسين
فى منتصفات لياليك أرغنات حامية
تطيل دموعها الشمعية
الأصابع المحمومة لأغنية
تخلق الاستصراخات المبحوحة للحيوانات الضالة
واحدة فواحدة

على جبين حياتك
كل الغضون المهينة للشباب
والتوقيع الذى تطبعه شفتاك
أسفل صفحة من الخمر
يحوى كل ضروب الحكايات الحقيقية

الجالسة على فراش طريق يكاد يكون مقفرا
لا تزال تطوف به جلجلات ضحك صاخبة
وغربان ضخمة تبرأت منها سماؤها

فى صوتك أكداس وداع
وحين تنكسين رأسك
لكى تسعلى ماشئت
يبدو كما لو كنت تحفظين الموت عن ظهر قلب
وحين ترحلين للحاق بصمتك الأثير
يخلو المكان كله مما ليس أنت
ويتركنا وحدنا مع غيابك الخصب أبدا
الخصب كإعلان انتحار
أو كالوجه الآخر لمحيط. ■

مع أنور كامل

جـــورج حـنين

قـــصـــائد

بورتريه كامل التلمسانى

فهأنت ذا أيها السحاب الأسود على استعداد أبدا لأن تنصهر على المواكب الأخلاقية المتجهة صوب الحساب الأخير أو مالا أدرى أى خبز عبثى يومى...

أسمع كلامك المنقض على صلابة المدن مع تأوه شجرة تستمتع باستئصال نفسها بنفسها.

أنت ذاتك الشهاب المجعد ينتزع كل أصحاب عائد المغامرة من بطء هضمهم ويقلب بحركة طائشة المناظر الطبيعية التى يتمدد فيها البشر الراضون بالوجود.

تعرف كإنسان كيف تهتك أسرار العاهرات غير المباحة وكيف تعيد إلى وجه النهار عيونهن الفاحشة المدفونة منذ زمن بعيد.

تعرف كيف تجعل من هذه الغنائم المنتزعة من باطن اليأس بصائر طريق عظيم مسددة ضد أرواح الناس المهذبين.

تحب الفرش الذابلة مرة وإلى الأبد - أسرة نقض الحب والشرفات الليلية التى تنطلق منها تجديفاتك النقية لتطارد السماء.

مآثرك السامية ستكون تلك الغارة الكبرى بين أحضانها يتآخى قطاع الطرق والعسكر فى العالم كله متحدين أخيرا ضد العالم كله.

أيها السحاب الأسود الجميل أرى فيك لقاء غير مأمول بين نهاية العالم والأحداث التافهة.

فلا تنطفئن أيها السحاب الأكثر صفاء من حريق!

(مع أنور كامل)

سان لوى بلوز

الشمس تتأهب للسقوط مثل حجر جسيم بالغ النضوج، الحجر الذى أضناه سفر طويل يسأل النهر أن يستضيفه فيجيب: «ادخل - أنت هنا عند نفسك».

يتوقف الفلاحون لمشاهدة المنظر. أحدهم يتمتم: أود لو اجتزت هذا الشىء لأن من المؤكد أن على الجانب الآخر امرأة من المدينة سوف أحبها.

ويضيف الفلاح الذى لم يرحليا قط: امرأة من المدينة سوف أحبها بسبب الحلى التى ستلبسها.

يحدق الآخرون فى وجبة النهر اليومية. ينفتح النهر نهرين كما لو كان ليسمح بمرور غرق كبير.

أما الطرق فتستنشق النسيم الوفير لصديقها الليل.

فلاح جديد يحاول عد النجوم.

عبثا يحاول لأنه يعرف العد فوق العشرة

يظن أنه عندما يكبر بما يكفى سوف يتوصل إلى جرد السماء.

لكنه يخشى أن تنقص النجوم فى تلك الأثناء. أن ترحل واحدة فواحدة.

أن تتركه وحيدا مع الليل الحقيقى.

صوت امرأة المدينة يتسرب الآن من الأفق كله، يطوق السهل كله.

إنهم جميعا يسمعونه، ومعهم، قرون وقرون من الترقب الصامت.

إنها تقول إن بها رغبة جامحة فى لقاء جديد مع نهرها.

إنها تنوى أن تحكى له كما من الأسرار الخرافية التى لا يعرفها لا الراعى ولا الصيدلى.

إنها تود أن تشرح له حكاية السوارات التى تحرق ساعديها.

والسهاد المحتدم الذى يفرغ عينيها ولن يبرحها إلا بالرغبة فى قتل بعض العشاق العاجزين عن الإحاطة بشىء غير جسدها.

والحنين المر إلى شموس طفولتها. والحاجة إلى الرحيل زمنا أطول، ومسافة أبعد - وشراب الجن فى الروح - صوب العواصم المتوحشة للوحدة.

يمد الفلاحون أكفهم صوب هذا الكلام كل منهم يحلم بالاستيلاء على كلمة سوف يكتم سرها مرغما مدة طويلة.

لكن الكلام يهرب كالخفافيش.

إنه يعود إلى المدينة حيث تغنى هذه المرأة أغنية رحيل لا ينتهى. ■

(مع أنور كامل)

چـورج حـنـين

قـصـائـد

إقـبـال

غابة شقوقها من المرجان
مفتوحة للعابرين المتخفين
الواصلين من نهاية السماء
الحب الذى يلعب
فوق سفوح الضوء المجهولة
وفوق عزلة جبينك التى يمكن التعبير عنها
يتردد فى الاختيار
بين مذاهب الغواية المختلفة
التى يقدمها له مع ابتسامة من رصاص
شباب متدهور
حياته لاتقوم إلا على صلابة هذه الابتسامة
... واليوم أيها الهذيان الثابت الذى
لا ينزعج.
العائد فى خطوة مسرحية
إلى ينابيع العاصفة المثيرة للظمأ
تضىء من الداخل بمجرد اقترابك
سلالم الثلج
التى مازالت كل درجة منها
تحمل أثر عناق
لانهاية من الأيدى
ذوات الانفجار المبيد
تفترق لتأخذ فى الطيران
وتخترق المرآة فى صميم عمقها
حيث ينتظر من لحظة إلى أخرى
أن تظهر فجأة
صورتك المؤثرة
التى ستحمل الجوهر من اسمك
وهى اللمحة الأخيرة لإلهامك
ووراء التسلسل الخارق
لرفضك واستسلامك
تقف هذه الصورة من صورك
فى زينة عظيمة للانتحار
فتهلكين أمامها
فى مثل البديهة الأولية لوضوحك ■

ترجمة: مجلة «التطور» (يناير ١٩٤٠)

جورج حنين

قصائد

سونيا أراكيستين

نقبوا

فسوف تجدوا هناك ابتسامة

ابتسامة قبرية

لأولئك الذين يصدقون وعود الحياة

نقبوا

فسوف يرفعكم التراب إلى القلب

وسوف تجدوا القلب فى التراب

والحب الهامد

بلا حراك على ملتقى طرق الرفض

نقبوا

فسوف تجدون السماء

ربما تكون السماء

هناك

ربما يكون هناك تناثر الأجناس

أو مذاق المطر الأسيف

نقبوا

حتى تنشر هذه المرأة مروحة سقوطها

حتى تصفع إلى الأبد بلادة الفضاء

حتى تزف نفسها إلى اليابسة

بوجهها البللورى المكسور الجميل

نقبوا

فسوف تجدون العينين الأكثر وحدة فى العالم

وعلى إسفلت الشارع البارد

غريبة فجأة كنافذة

نقبوا فى هاتين العينين عن نظرة مستحيلة

نقبوا عن اسمنا فى ليلنا

نقبوا لأجلنا. ■

چورج حنين

قصائد

حديقة العلامات

إلى جان ماكيه

أيها الفرسان الخاضعون عبثاً
لبلاء السديم
أيتها الحجارة التى تبلى سلفاً
يا وجوه صدر المدى
الذى يجمل
أن يتمسك به الإنسان
هنا لا يفوت أوان شىء
الحلم من قطعة واحدة
يتواصل ما يزال
مثل وفاء بادرة نادرة
مداعبة قوية ما عادت الّيد
بحاجة إلى الالتئام عليها من جديد
هنا لا يفوت أوان شىء
تحد طويل ميال إلى الخذلان
يجمد الهامات المرتفعة الأخيرة
لم تعد هناك عناقات هاصرة
لم نعد نستأنف كلامنا ■

المرأة البيتية

جميلة
كالصاعقة التى تتوقف فى منتصف السماء
كى تختار المهوى الذى ستهوى إليه
مجهولة
توشك على إثارة الفزع
ومع ذلك فهى مثار اطمئنان
كاستراحة قصيرة فى بلد معتدل المناخ
بطارية إضاءة
تمسك فى حدقتها
بزمام الليل
هشة
كمصافحة
بين كائنين بلا مستقبل
عسرة
كاستهلال العالم
وجه محاط بالأسوار
لا يُرى غير مرة واحدة فى العمر
عند الضغط على الزناد. ■

چورج حنين

قصائد

الرجفة

ما على المرء وماله
ما عاد بالإمكان قراءتهما
فى البلورة المجنونة للمعابد
للحظة فقط
بعد جمود سنوات غير مجدية
تعلو قوة جديدة
فى أعين من يقيمون القداس
لحظة ذعر وصرير
مُضَاعفةً للبركات
على فراش الغابة العظيمة
حيث يضيع ثمن كل إيماءة
إن رعب الغداة
يكفى لمواصلة الحلم. ■

الفخ

القَدَرُ نمرةٌ ساخنة
واللحظة التى نُمَسُّ فيها
تكتسب ـ في السخرية الليلية العظيمة ـ مذاق عريدة
سارا سينية
ثم ينبثق النور
وندرك أن ما هو جوهرى
هو أن نحرص كل الحرص
على الأشياء التى ما عدنا نشتهيها. ■

چورج حنين

قصائد

الإنسان المولود بعد موت الأب

ولدنا لبرودة الأذرع
ولدنا لكى نغالب مسار الميلاد
ولكى نتعقب فى باطن الكائنات
علامات سوء النية.
قال لنا مولانا «كفروا عن خطاياكم»
ولم نعرف قط
الزيغ أو الزلل الذى تتكبناه.
بعيدٌ عن أن يفارقنا
ارتسامُ الضجر الخالد من الحياة
الواقع تحت ملاحقة لا تتوقف
نفسٌ خفى يبث الفرقة
فى حركاتنا المنفصلة عن الأرض
فيفرقنا كما تفرق العصافير
يهتف أحدنا «إنها إرادة الغائبين»
وتحت كتفياتنا الصخرية
نستشف أننا عراة
نبقى، هذه المرة أيضاً، محاربين غير مرجحين .. ■

فيكِ

فيكِ
يسكن كسلى
يابلادى الكسولة العظيمة
مثل ثعبان
فى جذع شجرة مجوف
فيكِ
تدور عجلةُ الماضى المشدودة
تحدقين فى البعيد والقريب
بنظرة محايدة
والفنارات ترفع تنورتها الزبدية
كى تنطفئ فى عشق البحرّ
دون رقباء
فيكِ
يستنطق الغافل الأستار
فيكِ
يتجدد المنفى الطويل لقلبه
فيكِ
أكون فى النهاية
تحت رحمة نفسى ■

چورج حنين

قصائد

عن تيمة أساسية لدى رمسيس يونان

حين ينغرز الخنجر غائراً فى الجسد كما ينغرز فى غمده الطبيعى المعتاد، فمن الأفضل تركه حيث هو لانزعه. تركه حيث هو يعنى ترقب الموت. أما نزعه فيعنى الموت.

الرسم ضرب من ضروب الرمى بالقوس، حيث ينطلق السهم مغمض العينين.

هل لابد حقاً أن ندوم حتى نكون؟ إن التقاط صورة خاطفة لأحد الفراعنة معناه إعداده لسأم الغداة.

الارتجاج هو صيغة المصدر فى اللغة التصويرية.

القوة وحدها يعيل صبرها. أما الوعى فيستنزف. إنه فأر مكتنز.

الافتراق البائن يكمن فى اللاعودة، أيا كانت الذريعة، إلى الوضع الأول.

امرأة محنية الظهر تفقد حتى فكرة الصراخ. نافخ زجاج استل منها أوكسيجينها ليصوغها حية فى نشوتها. إنها تريد الإبقاء على ما يخترقها وما تبقى عليه هو الحرب.

بوصلة الشهوة تثور. إبرتها متقدة.

لا أحد يستطيع اختزال صورة تكبر لأن الدماغ كوة. هنا، لا مجال للاختفاء. لن يكون لذلك معنى. يرتد على وجه الليل ارتداد كرة على مضرب.

كوكبة من النجوم تتثاءب. إنها القيلولة العنيفة للمادة التى تحكم علينا بالسهاد.

الذين فى الخارج يدركون الآن أن المعرفة مغلقة. ■

چورج حنين
قصائد

تحية لرسم رمسيس يونان

منحنيات خطوط ملحفة
دعوة لازبة إلى العذاب
لن يتبدل مشهد الدراما أبداً
وهذا بالكاد إن انتظره المرءُ بعدُ
هذه الباقة من أزهار النرجس
هذه العلامة للأزمنة الأكثر قتامة
والتى لولاها لأُختُزِلَ ابتزازُ الليل المحتوم
إلى تجارة أفواه مهزومة
أفواه غير مؤهلة للتنبؤ
علامة الأزمنة الأكثر قتامة
تسارع إلى شد السجالات الإنسانية إلى الوراء
حى لا يتـمكن أى تلمـيح من تشـويش تيـبس النسـاء الاحتفالى
المنتصب وسط صمم القباب
لا برادور قاس لغراميات غير باقية

چورج حنين

قصائد

مظهر هروب

هذا المساء سوف يلقون القبض على رجل فى بيته
ساعة العشاء
هذا المساء سوف يقتادون رجلا إلى السجن
ولن يكون هناك ما يستلزم الدهشة
إذا ما اعتبره ما لا ندرى أى وسط عائلى
هذا المساء سوف يغرونه بصورة الموت الملكية
لكن صورة الموت لا تغرى
الرجل الذى ينتظر تجريمه بشىء
يتساءل:
هل يتبرم رعاة البقر؟
هل يتبرم رعاة البقر قدر تبرمى؟
ورعاة البقر ذوو الحبل الأشيب
يتمددون على السهل وأعينهم قريبة تمامامن المساء
ودون أن تواتيهم القدرة على الحلم
يتساءلون ما إذا كان البحارة مع من معهم من شذاذ
الآفاق يحملون صخب التبرم ذاته فى قعر راسهم
ولا يجيب البحارة
لانهم منهمكين فى حساب أمواج البحر
البحارة يحسبون الأمواج دون أن يسمحوا لانفسهم بأن
تلهيهم الحكايات القذرة التى وشمت على جلودهم يوم تكريسهم
يعطون الأمواج درجات بحسب ما إذا كانت قصيرة
هزيلة منحرفة أم مجرد قاتلة.
وهذا الحساب الورع لا يدع لهم غير وقت للأسف
على عدد من الغرقى الضائعين فى عرض الكاب هورن.
عندما كان لا يزال بوسع المرء أن يغرق متنكرا
لكن مالم يكن لدى البحارة قت للتفكير فيه
تبصقه الحيتان على مستوى المنظار
وتطلقه العاهرات من وسط أفخاذهن
ويعلنه الوكلاءالتجاريون أمام شوارب رجال
الجمارك
ويتعلمه التلاميذ على المناضد التى تموت عليها
طفولتهم
وتضعه الشعوب عند أقدام جلاديها
- «أعبر لكم يا سيدى
عن عظيم تبرمى»
الرجل فى سجنه يقلم أظافره بنعومة
بينما فى الخارج حشد مجنون
ينتظر مراوغا ما لن يكون غير مظهر هروب ■

چورج حنين

قصائد

عودة الآلهة

نهود بازغة من عيد شفوى
ومختومة على شمع الذكرى
فتاة تبتسم لبشرتها
فى الريح العارية للأرياف
ثم تهبط يداها بامتداد جسمها
مثلما تهبط مرساة سفينة
تُعاد إلى اليابسة

كالبريق الزائل لفصولٍ معيش
تنكفىء على ألم
أكثر سرية من أى موت
على جذع وحدتها الصدفى
على رائحةالحب المباغتة
فى درجٍ للرذاذ

وبينما أصابعها تحت اختبار الدفء
وقوامها على منخدر الطوق
تنوء بالإرهاق فى الماء الضحل
لبعدها الخاص
كمصير سيئ الحسم

لكن ما من إفاقة
ما من إفاقة ممكنة
دون عودة الآلهة
التى لا تستحق أى إيمان ■

كان ذلك زمنا آخر

كنا جالسين تحت ساعة دونٍ غيوم
كما لو كنا عند نبع الزمن القصير
كانت الفتاة الصغيرة الأقرب تتحدث بالسنسكريتية
وسألها أحدهم عن طريق لا وجود له.
وراءنا قرية
ذات عيون يوسع حدقاتها وقت الفراغ.

تجرحنا المداعبات
الباقية طويلا على نوافذ المطر الزجاجية
ويبلغ الصدأ أطراف أصابعنا.
أطفال يجيئون بعد فوات الأوان وعاطلون
لا تصلح وجوههم لأحد
نترك العشب ينمو حولنا
كما لو كان حاجة آثمة
ونحلم بالاختفاء
مستترين أخيرا بهذه النزوة طويلة الأهداب
مستثنين من كل حضور ومن كل مكان

كان ذلك يوما موشى بالنسيان
ككنيسة باروكية
يوما لا يملك القدرة علي الاستيقاظ
وعلى أن يرانا ونحن نأخذ فى الشحوب ■

چورج حنين

قصائد





بعيدا
فى المكان
فى المكان المسمى مكان الرمان
هناك حيث نحتقر النظام
هناك حيث نحتقر الأسرار الميتافيزيقية
هناك حيث لا يتكيف أحد مع شىء

فى مكان الطفل المتأرجح
الذى لا تحسن النباتات المتسلقة رعايته
ولا الأعشابُ ولا
الأشياءُ المجهولةُ
ـ طفت بالعالم المسمى كافرا والذى تتدحرج تحته
الأحجار
ـ رأيت مدنا بلا أنياب وراق لى
أن أجد نفسى بينكم، بعد كل هذه الأهوال،
أوه، أيها البشرالذين ليست لهم
أية غاية ■

جورج حنين

قصائد

فوترالبا

فوترالبا مدينة عالية معلقة فى هرمية البناء
فوترالبا لا تستقبل أحداً إلا على هضاب عالية
فوترالبا تتساءل أحيانا على مدارسنين عن مدى إمكانية السماح ضمن أسوارها
بدخول هذا الزائر أو ذاك القادم من بعيد جدا عبر آلاف من الأهوال
ثم إن أسوارها ضعيفة ورجراجة
فوترالبا مدينة طائر غريد رنان
مدينة لا تزال تجهل شيخوختها، لا تزال مجسمة فى ثياب حلم قديم حيث تستغرق بيوتها وقتا حتى تتهيأ، حيث تعرى البنات صدورهن لصباح الواجهات،حيث لا يشنق المرء بعد الخيماويين إلا مراعاة للشكل، حيث يدندن الوجهاء فى العشب كما لو كان ذلك هو رسالتهم الأولى
فى فوترالبا ذات الأهداب المحترقة التشنجُ هو أبسط وسيلة لشد وثاق المعرفة
فى فوترالبا ذات الواحات المسورة العطشُ هو التسلية الأولى للرجال الصالحين
فى فوترالبا التى تتآكل من فرط تخصيص غرفة فى كل بيت للمدعو وغرفة لقاتل المدعو
الفلفل والألباجا رمزان للسيادة
تحكم فى فوترالبا ملكة فلفل وألباجاخنثى وهى لاتُبصِرُ هناك إلآ فى ساعات معينة، ليست واحدة أبداً.. كل ما هو غير متوقع هناك..
دون كلل، يدافع تدين قديم عن مداخلها. لكن المداخل معتادة على التحايل عليها. كلمات السر لها لغة رثة. هناك اعتقاد بأن المرء يرى هناك كما فى أماكن أخري ثرثرات بائسة. ولا يوجد غير المتوقع إلآ فى عمى الملكة المتقطع.
على طول الأرصفة تتخذ مراكب شقراء أوضاعا لرسامين نشوانين
وفى المساء، فى حديقة مهجورة ما، يوجد دائما فونوغراف بلدية يتمتم بين الظلال: «ماذا تكون هيكوبا بالنسبة له أو هو بالنسبة لهيكوبا...»
عدة مرات متتالية
عدة مرات متتالية
والصمت يتأوه فى فوترالبا وعندما يكف عن التأوه يغدو ثوبا من النسيج الشفاف مقورا بشكل فاضح
وغدا تنفتح الدواليب المقدسة، ويولد العرى من جديد من ذهبها وترفع المسرات الرهيفة غير المفهومة رأسها
ويتهيأ العالم كله ويزدان لشعيرة سوء التفاهم العظيم ■

جورج حنين

قصائد

الحقيقة الأكيدة

أكلمك لأن الليل
لا يهبط البتة من تلقاء نفسه
أكلمك لأن الليل
ملكية ضائعة
نقود يجيء بها الحظ
الأرجوحة الخائبة
للبهلوان المزخرف الثوب
شيء طائش عند قدميك العاقلتين
زينة تلك العابرة التى تقتادها الشرطة
فم يتوجب إطعامه
فم يتوجب حفره بصرخة
البوتقة السوداء التى تتمرد فيها ألوان الرسام
أكلمك لأن الليل
يلمع من ألف شرفة مجهولة
بعضها على مدخل
جميع الممتلكات الممكنة
وبعضها الآخر وراءها

أكلمك لأن الليل
قد خلق من فرط الأحلام
وليس فقط لكى نحلم
أكلمك من كابينة صماء تجاه كل الرسائل
الساعة الشائخة تحت عريشة النبات المتسلق المبلل بالندى
تجرجر وجودا أكثر روعة فى غموض من الكلام
أكلمك لأن الليل
هو فى آن واحد
بوتقة التعزيمات السوداء
وزينة تلك المرأة التى يقتادونها دون طائل
وتلك الكابينة ـ الشبح الجانحة فى الغابة
وشىء ما أكثر
من الوقت المباح التحايل عليه
ومن الصمت المتاح للبيع. ■

چورج حنين

قصائد

مبدأ الهوية I

تكتم اسمه

كماء راكد

حيث الأحجار عند سقوطها

لاتترك أية دوائر

* * *

هبط نحو الآلهة

غير مصدق وإن كان صبورا

تقدم فى ليل الآلهة

مفعما بالتضحية بصورته هو

مفعما بتماثله مع الشقاء

* * *

وعندما دخل مدينة السماء

تحدث أحدهم عن البيات الشتوى المطلق

سنوصِدُ البيوتُ أبوابها كما تُوصَدُّ أبواب الفخاخ

بين الرجل والمرأة

لن يعود هناك غير الحد الرهيف

لسيف طليطلى

* * *

الحرمان من المغفرة

يعيد العالم

إلى أبد لا تتحرك. ■

چورج حنين

قصائد

مبدأ الهوية II

يضحى المرء بصورته هو
مثلما كان يقدم القرابين البشرية فى الزمن الغابر
عرفت إنسانا
لم يكن يتعيش إلا على توجسات الآخرين

كان يتحرك أحيانا كمتنزه ضرير
صريعا للشحوب له إيماءات عباد الشمس

كان يجلس أحيانا فى وسط المدينة
وإذ يحدث رنين قطع عملة محظورة
يتصور أنه عداد وحدتنا

كان يتصور أنه يحمل اسما عكس اسم
وينكر أن الشقاء يماثله

يهلك من باب السهو أو من باب اللهو
وفى السديم الصباحى
يمتزج نفسه بأعذار الجلاد. ■

جورج حنين

قصائد

من الرأس إلى السماء

مجرى الماء المستيقظ أول الصباح
وجد المشهد الطبيعي ممددا إلى جواره
وحسب موتا طبيعيا
مالم يكن غير شكل جديد
لمؤامرة الصمت

* * *

كانت أشجار الحديقة مغطاة
بمفارش بيضاء عظيمة
ومن منحدر إلى آخر من منحدرات الجبال
كانت العناكب ترمى شباكها
الشبيهة بآلات موسيقية متنافرة

* * *

مجرى الماء المستيقظ أول الصباح
رأى فى هذه الصحراء التى لا مرآة لها
عددا من المخلوقات الزاحفة
المنتصبة على سلالم تدعمها الريح

* * *

عددا من المخلوقات
تختصر بأقصى جهدها
المسافات الضرورية إلى الحب

* * *

عددا من المخلوقات
العارية عريا لا مثيل له
من الرأس إلى السماء

* * *

عددا من المخلوقات
التى سوف نسميها رصاصاتنا الأخيرة
لكى يكون لنا الحق فى إطلاقها. ■

چورج حنين

قصائد

امتياز الحياة

أنا الإنسان الجالس على جانب الطريق
ذلك هو الوقت المناسب للكتابة إلى الأصدقاء
الكتابة مع صون الكلمات
مع سلخ الأصوات
مع رمى أولئك الذين يكتفون بالنظر
على رأس أولئك الذين يكتفون بالفهم
وهذا يحدث دائرة زرقاء واسعة حول العينين
لا يبرأ منها أحد.

أنا الذى يجلس على جانب الطريق والذى يبقى
أعداءه تحت رحمة ضجره.
والذى يتوجب فى نظرة التدقيق فى كل شىء.
طال أمد العمر أم قصر.
ليس لذلك شأن كبير.
ليس لذلك شأن كبير بالنسبة للإنسان الذى يثأر.
من هوان شأن الإنسان. ■

چورج حنين

قصائد

إلى وجه قريب

أيتها المرأة التى بلا حكمة
أيتها المرأة المستندة على الريح
المستندة على شقاء أكثر مما يمكن أن تحتمله
الموسيقى الثابتة التى يصعد فيها تنفس الأحلام المتوسل
أيتها المرأة التى بلا شائبة
إن النداءات التلغرافية
سوف تبحث عنك فى صميم أروقة الدم
حيث تذوب البراءة فى يديك
منذ نهاية المشهد الأول
أيتها المرأة ذات الصمت الذى بلا طائل
ذات الارتجاج الداخلى المديد
حيث يزول دنس القلوب الغجرى
أيتها المرأة ذات الأثر الأزرق
الأصعب على التعرف عليها مما على تحيتها
إن المرايا تسخر سخرية محزنة هذا الصباح
لكن الكلام يدور عنك فى لغة من لا يملكون شيئاً
الكلام يدور عنك فى لغة الصبا الصباحية
الكلام يدور عنك فى لغة الدغل الأخوية
الكلام يدوز عنك فى لغة العواصم المتحجرة
حيث الابتسامات باهظة الثمن. ■

چورج حنين

قصائد

إعدام خاص

تلك لحظة مؤثرة أبداً
كتلك التى يتساءل فيها المرء
فى صباحات معينة
عما إذا كان سوف يتسنى له التعرف على الحياة
ما إذا كانت الأشياء قد لزمت المكان نفسه.
ما إذا كانت الأماكن قد احتفظت بالاسم نفسه.
ما إذا كانت لا تزال هناك فى مكان ما مرآة للخلاص.
يكف المرء أخيرا عن النظر فيها إلى نفسه ويرى فيها
ما هو أبعد من نفسه
عندئذ سيكون ذلك كما لو أن المرء يتجه من تلقاء نفسه
إلى ساحة آراجو
عند الفجر
من أجل إعدام خاص
ولن يستشعر أى عزاء
فى خاطر أن الجلاد ليس هناك
ومع ذلك فإن المرء يتلفت فجأة إلى الوراء.
وهذه علامة طيبة.
فالمرء يعتقد أنه ملاحق
هناك إذن أناس يلاحقون الآخرين
هناك إذن ملاحقة وهذا هو كل ما كان المرء يود معرفته.
فى أحراش اللغة
صوت يبحث عن قول
الكلمة الأولى فى النهار
مثلما يبحث المرء عن مفتاحه
على بسطة الدرج فى الليل المعتم
يكف المرء عن التردد
يراهن المرء على هذا الشىء الضائع
على هذا الصوت القريب بالفعل من المشارف.
على المومس المستندة إلى أمنيات الحياة الممزقة.
ولكن على أى شىء سوف لا يستنه المرء هذا الصباح؟
ـ على أى جرح؟
ـ على أية إهانة؟ ■

چورج حنين

قصائد

مامن دعابات فارغة

يحيا المرء على كره منه
فى مخزن غلال يرتج كل مافيه
حيث لا يعود بالإمكان قراءة المستقبل فى الكفين
حيث تكف الخمر عن أن تضع شخصا على طريق الاعترافات.
حيث النافل والضرورى.
لا يعودان يتواجهان إلا تحت الشكلين الباسمين بدرجة واحدة
لسيدة عذراء، ولعاهرة.
يحيا المرء على كره منه
فى سيناريوإستوائى
لعبيد ولمتوحشين
يحفزهم ضد تشابك الغابة
سمسار أمريكى
لا يرتحل إلا وكوب اللبن
موضوع على حافة نافذته.
يحيا المرء على كره منه
فى حدود الخلود
على بعد متساو من الصداقة والخيانة
فى دائرة من الربات الإغريقيات.
اللاتى تحمل عيونهن الآن.
نظارات حجرية قاسية.
يحيا المرء على كره منه
تحت حجاب اليفاعة
صاغراً عند قدمى تمثال
أمام وجه من الصلصال
أمام مؤامرات مرعبة تحاك مرة كل يومين
باسم الحريات الأصعب على الإمساك بناصيتها.
يحيا المرء على كره منه
فى الضوء الذابل لنجوم الصباح
لأن الساعة تقترب
هشة على مينائها الوردى
من اللحظة التى سيكون كل منا فيها مرئياً بالنظرة المجردة.
يحيا المرء على كره منه.
فى عالم لا جدوى البتة من تسميته
حيث ببرق الحياة
أقل قدرة من ذى قبل على حجب المتاجرة بالإنسان. ■

چورج حنين

قصائد

الانشقاق العظيم

انتبهوا إلى الكنوز التى لايطالب بها أحد
إلى التلميذ الصبور والصموت
المنسى منذ زمن بعيد فى ركن معتم
إلى التلميذ الذى يباغت الأحلام
الذى يخفف مرارة الحياة
الذى يبتدع امرأة مثلما نجهز سفينة
الذى يرى ما وراء حائط الحرم
ما وراء الجبال
ما وراء البحار
الذى سيكون بالفعل فى أقصى العالم
إن لم نكن هناك لكى ندعوه إلى الإياب

انتبهوا إلى ذلك الهدب للجنون الخالص
على جبين سيدة قصر
وإلى برودة أعمدة على هامش صدغيها
وإلى صرختها حين يمحو الليل
تعب الطيور

انتبهوا إلى تلك النباتات الوقحة
التى تنحشر بين الكائنات
والتى تعطيها فى نهاية المطاف حق
ادعاء الافتراق. ■

جورج حنين

قصائد

رسالة إلى فتاة صغيرة لأجل بداياتها فى العالم

يا بحيرة صغيرة على شاطئ البحر
ترتسم على صفحتها النجوم
يابحيرة راحة اليد التى لاتروى
أى عطش
إن جميع الوجوه مثبتة
بمسمار الشحوب ذاته
يتظاهر المرء بأنه لايدرى عن ذلك شيئا
لكن ضغط الدم آخذ فى الانخفاض اليوم
ماعاد المرء يتحدث إلا عن نفسه
البيوت على مستوى البشر
متخلفة عن خراب مؤات للخلاص

لكن تيار الأشياء الكامن المرصود
الذى لايكاد نلحظ فى طيشه الوليد
هو ما يزدهر فيك
يثبت المرء هيئة النافذة قبل النظر
التردد قبل الحياة
يجب بناء الوجه بالأسلوب الذى تبنى به مدينة

العصافير المقدسة تبدى رأيها
فى المكان الذى تحط عليه. ■

الكتابة المصرية بالفرنسية

ألبير قصيرى

قال هذا أديب بارز يرد (جادا أم مازحا؟) على من يسأله عن سيرة حياته: «إننى بلا سيرة حياة، فأنا لم أفعل شيئا فى الحياة، لم أفعل سوى إمتاع نفسى».

إلا أنه يبقى بالإمكان على أية حال قول شىء عن الرجل الذى قيلت أشياء كثيرة عن عمله.

ولد ألبير قصيرى فى ٢ نوفمبر ١٩١٣ فى حى الفجالة، بالقاهرة،، لأسرة ثرية كان عائلها من كبار ملاك الأرض.وهو رجل بلا عمل، لم يقرأ كتابا واحدا فى حياته - على حد تعبير الابن - وكان يكتفى بقراءة صحيفة «الأهرام».

وينتمى أسلاف ألبير قصيرى إلى بلدة قصير السورية. وقد نزح أجداده من بر الشام إلى دمياط، المركز التجارى النشيط على البحر المتوسط، فى أواخر القرن السابع عشر أو أوائل القرن الثامن عشر، وهم ينتمون إلى الملة الأرثوذكسية اليونانية التى كانت تتمتع بمكانة مهمة فى الدولة العثمانية.

فى عام ١٩٢١ التحق ألبير بمدرسة الفرير بالظاهر وفى عام ١٩٢٦ التحق بليسيه باب اللوق.

فى عام ١٩٣٠ أو ١٩٣١ قام ألبير قصيرى برحلته الأولى والقصيرة إلى فرنسا، وفى عام ١٩٣١ نشر فى القاهرة مجموعة شعرية تحت عنوان «لدغات»، مأخوذة عن «أزهار الشر» لبودلير. وعندما سئل فيما بعد عن سبب هذا الانتحال، أجاب بأنه إنما أراد الفوز بإعجاب بنات الليسيه!.



فى أواسط الثلاثينيات، تعرف ألبير قصيرى على جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى (رسم هذا الأخير له بورتريها)، ومنذ أواخر الثلاثينيات، كان حريصا على عقد لقاء أسبوعى فى منزله بشارع شريف، الذى أقام فيه مع صديقته روث، يلتقى فيه مع أصدقائه من الكتاب والفنانين.

فى عام ١٩٣٦ نشر أول قصة قصيرة له فى مجلة «لاسومان إجيبسيان»، الأسبوعية وفى عام ١٩٤٠ نشرت له مجلة «التطور» - لسان حال جماعة «الفن والحرية» - ترجمات لعدد من قصصه القصيرة قام بها على كامل وعبدالحميد الحديدى.

فى عام ١٩٤٠ قام برحلة على سفينة تجارية مصرية إلى الولايات المتحدة، حيث واجه مشكلات تمكن لورانس داريل من حلها فتم ترحيله إلى إنجلترا ومنها إلى مصر.

بين عامى ١٩٤٢ و١٩٤٥، أقام فى المنزل الذى أقام فيه فيما بعد المهندس الراحل حسن فتحى فى درب اللبانة، بحى القلعة.

فى عام ١٩٤٥، رحل نهائيا إلى باريس حيث أقام فى فندق بحى سان جيرمان، الذى يحرص منذ ذلك الحين على عدم مفارقته إلا نادرا.

أعماله (وكلها بالفرنسية):

* البشر الذين نسيهم الله، مجموعة قصصية، القاهرة، ١٩٤١.
* منزل الموت المحقق، رواية، القاهرة، ١٩٤٤.
* الكسالى فى الوادى الخصيب، رواية، باريس، ١٩٤٨.
* شحاذون مترفعون، رواية، باريس ١٩٥٥.
* العنف والاستهزاء، رواية، باريس ١٩٦٤.
* مؤامرة مهرجين، رواية، باريس ١٩٧٥.
* رغبة فى الصحراء رواية، باريس ١٩٨٤. ■

(بشير السباعى)

إسهام
ألبير قصيرى

بقلم:
چورج حنين

ترجمة:
هدى حسين

فليس ثمة أجانب فى الأدب. فمن ثقافة لأخرى تخلع الأخوة الفكرية العظيمة على الأعمال الأدبية والأفكار امتيازا عفويا، وتجاوزا طبيعيا للحدود السياسية التى تضع السلطات فى اعتبارها، حتى خلال الفترات التى تشتعل فيها الحدود. وتلزم، لاستيعاب جوهر هذا الكلام، قراءة «يوميات» (أرنست يونجر) المدونة خلال سنوات الحرب فى باريس. حيث كان كاتبها أحد عناصر الأركان العامة لجيش الاحتلال.

وبشكل أكثر حزما من السياسة بكثير، يتطلع الأدب ويقود إلى الوحدة. وإذا كنا بصدد نوع من الانقسام الذى يعتمل فى بعض الآداب التى اختار كثيرون من ممثليها الكتابة بلغات تختلف عن لغة بلادهم الأصلية، (كما هو الحال فى مصر، وبشكل فريد فى رومانيا التى استطاع حشد منفلت الزمام من كتابها الشبان أن يثير إعجاب باريس)، فإن علينا أن نحيى هذه الظاهرة لابوصفها انشقاقا ولكن كعلامة تنبئ بوعى لابد له أن يسيطر على بلبلة الألسن، وأن يتناول الأعمال الأدبية من حيث جوهرها المشترك.

وفى مايو ١٩٥٥، أصدرت، فى القاهرة، جماعة من المثقفين، عددا من النصوص المكتوبة بالفرنسية والإنجليزية تدور حول «كيركيجارد». وكان فى هذا الحدث ما يثير سخط المهووسين بالأدب النفعى، المتاجرين بالجملة فى الكلمة، الأشاوس الذين يعتقدون أن تبنى الجموع لفكرة ما يكفى لإثبات صحتها، بالقدر نفسه الذى يكفى فيه تبنى الفرد لها لأن يجعلها موضعا للريبة، فمن الواضح أن الأمر يتعلق فى آخر تحليل بالفرد.

والواقع أن كراهية الفرد هى الشىء الذى يواصل توحيد صفوف هؤلاء الإنسانيين بالمقلوب، أولئك الذين - باسم مفهومهم عن التقدم - يؤكدون بطريقة مضحكة للغاية رقصة بورجوازى البارحة محل الاستنكار. فأى إبداع لايبدو ذا صلة بمتطلبات الحاضر الملحة ما يلبث أن يقابل بالرفض، وذلك بتهمة الوقوع فى أسر النزعة الجمالية. وعلاوة على ذلك، فمن هذه الزاوية ذاتها وصف ناشرو الكراس عن كيركيجارد باستخفاف بأنهم «كتاب جالسون القرفصاء»، أى شىء أكثر إزعاجا من الرغبة فى إلقاء فيلسوف إسكندنافى فى بلهنية البحر المتوسط؟ ألم يكن من الأحرى أن يترك لكل أن يهلك على حدة فريسة لمشاكله الخاصة؟

إن قانون الكم (الذى يلعب لصالح بول بورجى وفرنسواز ساجان، وإن كان ضد كافكا)، وضرورات اللحظة (التى تملى مانشيتات أخاذة على صحفى سريع الحدس بينما تكلفنا روايات أراجون الرديئة)، ومتطلبات المكان (التى ستصبح عاجلا أو آجلا فى الفولكلور) هى جميعا أكثر المعايير خداعا فى الأدب.

إن مأثرة مصر ستتمثل فى تغذية ودفع عجلة نزعة كوزموبوليتية أدبية، معتمدة، مع ذلك، على كتابها كى لاتصبح هذه النزعة طبخة متبلة من فضلات الأدب «الكونتيننتال». والخوف من شىء كهذا يتبدد على نطاق واسع بفضل قصائد واحد مثل إدمون جابى، رولان فوجل، وجويس منصور، الذين - إن لم نستشهد بغيرهم - يحملون عبء هذه النزعة على أكتافهم لا كشكل من أشكال العبودية ولكن كعربون امتلاك للأفق. أما عن كتب قصيرى فأعتقد أنه يجب أن نكرس لها ملاحظات أطول.

أتذكرأننى سمعت أندريه مالرو يقدم الكاتب على أنه المسيطر كاملا على آليات عمله. ومن هنا، فإنها نادرة تلك الروايات التى لا نستشعر فيها - بطريقة أحيانا ما تبدو واضحة - الحضور الملح للكاتب المستعد دائما لأن يجود بنفسه، ولأن يؤجج الأحداث، ولأن يوقف ما هو حتمى، وإذا لزم الأمر، يتحكم فى إيقاع الكوارث.

ومن البديهى أن يعرف الكاتب - قبل كل شىء - بهذه القدرة على التحكم فى

السرد، لكنه يبدو لي أيضا أن الفن العظيم يكمن في ممارسة الكاتب لهذا التحكم ممارسة غير محسوسة. وبهذا المعنى، فإنه يتحتم على الكاتب أن يتجنب توضيح مقصده المحدد بعد فوات الأوان، فالمغامرة التي هو محركها الأول، يجب أن تأخذ مجراها المستقل وتستفيد استفادة كاملة من الانتقال الذي يطرأ عليها منذ اللحظة التي تدخل فيها المجال المغناطيسي للقارئ، وحيث تتحول حسب درجة الخيال الروائي لهذا المجهول.

إننا نعجب بكتاب مثل «أدولف»، بل ونعتبره أحد لحظات الأدب النموذجية، وذلك لأنه يبدو كقصة بلا معنى يحكيها شخص مشتت البال. في حين أنه تحت هذا المظهر المزدوج لانعدام الأهمية ولتشتت البال، يتم التركيز على لغز العلاقات الإنسانية ـ وإن كان هذه المرة ـ بنوع من الصرامة الفائقة التي تسمرنا في أماكننا. وفي رواية تولستوي البديعة «الحرب والسلام» فإن البيروقراطية [illegible] في التعبير ملقاة كمعطف على [illegible] الأفراد.

أما مع ألبير قصيري، فإننا نقع في مأزق كبير، وذلك لأننا بصدد عين نموذج «الكاتب برغم أنفه». وبالرجوع إلى صورة الكاتب المتحكم في آليات عمله، فإننا نكون مهيئين دون شك لاعتباره آخر واحد في الصف. فهو يترك لعمله أن يتدفق بسلاسة أخاذة، مهملا شخصياته دونما قلق مفرط على حاجاتهم، لايهتم بتنميق الجملة، ويتجاهل عن عمد الفرص التي تتيحها له لغة مدروسة بشكل أفضل، وخيال أكثر رحابة، والحق أنه يمكننا أن نسمي ألبير قصيري بعنوان أحد كتبه: «الكسول في الوادي الخصيب». فهو هذا الكسول، وهذا الكسل الأصيل ـ الذي ينتزع نفسه منه من وقت لآخر كي يؤلف عملا ـ هو كسل يعتز به أيما اعتزاز، فهو الذي يسمح له بالحكم على عالم الفاعلية بوصفه عالما غير متماسك، مضحكا وزائفا، وفي النهاية، بوصفه إجراميا بشكل يثير السخرية. ويجب علينا ألا ننخدع. فإن هذا الحكم ينطوي على نقطة محورية هي استمرارية نظرة قصيري. فشخصياته تلقي، عبر بخار القيلولة العصي على الوصف، على النظام الإنساني، وعلى الحركة الميكانيكية تماما للمدينة، نظرة احتقار محبب. فالحركة ما هي إلا مؤامرة ضد الإنسان. وكل المساعي ذات الصفات النفعية تضع سلامه الداخلي في خطر، إننا نقابل في أعمال ألبير قصيري وسطاء للأعمال الشريرة، وللصخب الذي إذا ما أقبل استثار سخط العادلين. ولنتذكر الصورة الشبحية الغريبة للساعي في مجموعة «البشر الذين نسيهم الله»، الموظف التعس الذي ـ بسبب تدخله اليومي في حياة زبائنه ـ يجد نفسه معرضا لسوء المعاملة ولثأر مبيت بلا عدد.

هذا الساعي يمثل ـ بالرغم منه ـ مبدأ تنظيم اجتماعي، أي إعطاء قيمة للوقت. وهذه الصفة تجعل منه مادة للبغض بالنسبة لسكان فترة جامدة. فعلى سؤال: ما هو الزمن؟ تتفق شخصيات قصيري بلاشك في الإجابة: «الزمن هو شكل استرخائنا، كل شيء آخر يمكن إدراجه في الحساب، اتركوا لنا زمنا بكرا، فترة تتسم بالأخوة يستعاد فيها ويخلد «كيف» «اللحظة».

إن الشيء الجاد في الحياة الاجتماعية، والذي يضع قناعا من الحزن على وجه الإنسان المعاصر، هو شيء أقل تعذرا على الوصول إليه من كونه عصيا على الفهم بالنسبة لمخلوقات قصيري. إن الواحد منهم يمكنه أن يحرم كل الثراء المادي، ويقبل الفاقة إلى أقصى حدودها، ثم إنه ينكب على ملكيته الأخيرة تلك، وعلى هذا الحلف مع الزمن والذي بسببه يشعر بالائتناس تجاه القوة الوحيدة الحقيقية التي تعني الوجود.

ومآثر ألبير قصيري عديدة، أعظمها في رأيي هو تجاوزه إغراء ثراء الألوان في الكتابة، وأنه وفر علينا مشاهد الفولكلور التي لم يكن ممكنا تفاديها والتي يظن الكتاب عن الشرف أنه يتحتم عليهم التضحية بذواتهم من أجلها، فعندما يتحدث قصيري عن رجل يدخن «الجوزة»، فإنه لايبحث عن تركيز الضوء على هذا التفصيل ولا أن يستخلص منه إلهاء مسليا، إذ إنه يمكننا أن نبدل كلمة «الجوزة» بكلمة «بايب»، دون عواقب وخيمة تضر بنغمة السرد. فليس هناك أي فولكلور يقود إلى سر الكائنات. ويجب، للوصول إلى هذا السر، إدراك الإنسان في لحظاته المقدسة، لحظة الأورجازم أو لحظة التمرد! ولدينا بعض الحق في أن نتساءل ما الذي يجعل روائيا فرنسيا يتمكن ـ بـ «الغالبين»، و«قدر الإنسان» ـ من الوصول في آن واحد إلى وضع نفسه في الصين وإلى تجاوز الصين، بينما يكتفي الكتاب المصريون ـ باستثناء قصيري وحده ـ الذين ينهلون من بلدهم ذاته مادتهم الخام، يكتفون بمنحنا صفحات شرقية موفقة إلى حد أو آخر، لكن أهميتها نادرا ما تتعدى الرؤية السياحية. وحتى الأعمال ذات الجودة «ككتاب جحا البسيط» الذي كتبه أديس ويوسيبوفيتشي لايحقق لنا غير إشباعات سطحية كلها. ونبقى فيه مثبتين على مستوى الزخرفة واللهجة الذهنية. وبمراكمة الاهتمامات الجمالية فإننا لن نخلق شيئا قابلا للحياة ولو عكفنا على الإكثار من التفاصيل «الحقيقية» ـ لمبة الجاز العجيبة، سرير النحاس المتآكل من الصدأ، والناموسية الممزقة الخ... ـ ولو مارسنا نوعا من الواقعية وحيدة البعد والتي تحول أجزاء من الحياة إلى جزر متكلسة لاتملك خاصية الذوبان في رؤية متحركة للعالم. وعلاوة على ذلك، فإنه لمن الطريف أن نلاحظ النزعة الجمالية من جهة، وما يسمى اليوم بالواقعية الاشتراكية من جهة أخرى. فهما في الأدب مفهومان يوازي أحدهما الآخر في سوء فهمهما للمشكلة المزدوجة ـ الروحية والجسدية ـ للإنسان. فالمقابلة القائمة بين اهرنبرج وكوكتو هي مقابلة زائفة،

فالواقع أنهما أخوان فى اللامبالاة أولهما بتحيزه للنزوات الإنسانية والآخر بتحيزه للحالة الموضوعية للإنسان بالشكل الذى ينتج عن احتياجاته. بينما يتدفق بين النزوة والحاجة سيل من المشاعر اختار كل منهما أن يتجاهله. وذلك النوع من الريبة المرفهة التى أبداها ألبير قصيرى دائما تجاه النظريات والمذاهب - أياكان اسمها - قد حوله لحسن الحظ عن ذلك التجبير الأدبى الذى يتمثل فى تحميل العمل أهدافا غريبة عنه. فألبير قصيرى يترك لهذا السيل أن يتدفق ويعطى مجالا حرا للامعقول، لغير المتوقع، للسخرية، للجنون، ولمشاهد التحشيش المفككة. لكن هناك شىء آخر غير هذا الاضطراب، وهو ما يستحق عليه قصيرى المديح. فتجاوزه مجال الصور المنمقة، يصل إلى التعبير عن الإحساس الذى يمكن وصفه بأسماء مختلفة - الاستهزاء، الإذلال، التعاسة الإنسانية - لكننى أفضل تسميته «اضطراب الفرد أمام عداوة الحياة له». فكلما زادت الحياة تبلدا وبرودا، وأصبحت بعيدة وبلا ملاذ، اتخذ هذا الاضطراب شكلا شاعريا، ذلك الشكل الذى - من مكان لآخر - يصل إلى درجة التشوش الكامل. ويكفينى هنا أن أعرض لفقرة من «البشر الذين نسيهم الله»، وفيها نرى طفلا، ابن كناس الشارع، يحلم بخروف العيد الذى يوقن أنه لن يستطيع الحصول عليه لأنه قد قدر بالفعل شدة وكثافة البؤس الذى لايترك له غير حقه فى الحلم. لكن هاهو ذا الطفل يتمسك بحزمة البرسيم، ويجلس القرفصاء على حزمة برسيم أخرى، وبشكل غامض تقربه هذه الملكية المتواضعة من الخروف وفى اللحظة ذاتها تحتمل يأسه وتهدئ من روحه.

وهذا أيضا هو شأن فولاد - فى رواية «شحاذون ومتكبرون» الذى دون أى ظل إيماء غرامى يلقى بقصيدة تحت أقدام فتاة متكبرة فى ضوء مصباح الشارع الخافت. إن شخصيات قصيرى هى شخصيات معذبة، فهى لم تحصل على أى قدر من السعادة، لأنها كانت تنتمى إلى إنسانية مستبعدة ومنفية من الفرح، لذا فهم يبتكرون - بوعى صريح بخواء ابتكاراتهم - بدائل للسعادة. إن أهمية وقوة الرمزية الشعرية فى قلب العمل الروائى تبدو هنا بشكل مؤثر. وأعتقد أن الشعر يملك زمام كل المفاتيح، وأنه هو الوحيد الذى يمكنه الإمساك بها، واعتقد أيضا أن الحالة الشعرية هى الأسمى بالنسبة لتدرج حالات الوجود.

عندما يتشكل الموقف - فى رواية ما - بشكل لافكاك منه ويجد الفرد نفسه مخنوقا ومسحوقا، يأتى التدخل الشعرى لنجدته، ويمنحه - بكلمة أو بصورة، أو بقوس معجز كما تأتى له دهشة اليقظة - بالفرصة للسيطرة على كوابيسه. فى «شحاذون ومتكبرون» لم يكن جوهر هو الآخر خائفا من الجريمة التى ارتكبها بشكل مختلف. وهى جريمة شبه مبدئية من جهة أخرى. وستكون لها فى روحه أصداء مغيبة فأكثر. وعلاوة على ذلك، فهذه الجريمة الفريدة تبدو كحدث محايد - كشىء وقع - لن تثقل على ضمير جوهر، بل تعيده إلى طريق مجتمع ضائع، لقد دار حديث عن العملية الدستويفسكية، وهذا ليس صحيحا إلا فى جزء منه، لأنه إذا كانت الحاجة إلى أخوة جديدة تظهر عند قصيرى، على شكل تيار تحتى، فإن فكرة الذنب - على العكس - غائبة تماما عن أعماله. فجوهر هو وليد البؤس والشعر معا، لقد بدأ باتخاذ المسافة - بالابتعاد عن الأسباب العادية للحياة - ويعتقد من حوله أنه أعزل لأنهم يرونه يسير على غير هدى، وتحت رحمة أوقية الحشيش. على أنه لابد لنا من الاقتناع بانتمائه إلى جنس لايقهر، يواصل وجوده بفضل البراءة والخبث المختلطين فى النظرة الواحدة. هذه النظرة هى واحدة من اللاتى يصعب على العالم الراشد وذى السطوة أن يتحملها، لقد ذكرت كلمة «فضل». ذلك الفضل الذى نعرفه جيدا فى عيون أطفال «ديكنز»، وفى اندفاع انفعالات مراهقى «راديجو» وكذلك انتفاء كل حكمة فى الوجوه الأسطورية لزوربا عند كازنتزاكس والعجوز أشاب عند ملفيل.

وهذا يقودنى إلى استنتاجى الطبيعى. لقد قلت عن مالرو إنه تجاوز الصين، وعن قصيرى أقول إنه يتجاوز مصر.

بكلمات ليست مصقولة جيدا، بشخصيات متكفئة تتحرك فى حوارٍ قذرة، ذات خرابات وأنقاض، يصوغ ألبير قصيرى مادة خالدة، وصورا عنيدة، ففى كل ملمح خاص للأشياء، يرصد ويعزل نواة رؤية أكثر اتساعا، وأكثر جوهرية. وربما كان عدم التفاته مفتعلا أكثر منه حقيقيا. وإذا كان يهمل، هنا وهناك، مهنته ككاتب، فإنه لايتهرب من وظيفته التى تتمثل فى انتزاع وجوه من الظلام، وجوه كان يمكن أن تظل شبحية إلى الأبد، أن يتقدم بها، درجة درجة، حتى يضفى عليها فى النهاية معنى كونيا، فلنأمل أن يحصل ألبير قصيرى قريبا على ما يستحق من عرفان. ■

البير قصيرى
قصص

البنت والحشاش

كانت فايزة مأخوذة تماما بالصخب المفاجئ لحواسها الهائجة.

كانت تحس أنها تنمو، تتضاعف إلى مالا نهاية. وبدا لها وكأن حياتها تتنامى بينما حياة الرجل تنسكب فى غياب لا حدود له. كانت كمدينة تتمدد وتهيج باسترخاء فى داخلها، مدينة شرقية، بقصورها وأضوائها. وشهوتها الحسية كانت تتدرج ألوانها داخل إيقاع موسيقى بربرية وكوثوب أرداف راقصة مطلقة العنان، كانت اللذة تتملكها بهزات متتالية وعصبية. وفحيح الحيات السامة ينسج حولها حصارا يعزل عنها الأصوات، كانت تسمع همهمة جموع السيدات وإيماءاتهن مثلما فى حفلات الزار تلك التى يتم فيها طرد العفاريت. كل هذا كان يحدث بدرجة متطرفة ومؤلمة فى كيانها. وكان توترها يتوقف عن الحركة فى انتظار التشنج اللاإرادى. وبدا لها وكأنها تصطدم بجدار، كانت قوة الرجل تنفذ إليها كالسيف. وكان اندفاعها يماثل اندفاع نهر. وياله من نهر! النيل الشاسع بمياهه الماكرة كانت تتدفق فيها. كانت ترى نفسها داخله فى قلب اتساعه والأمواج المقدسة كانت تخصب أرض بهجتها، وبهجتها تتعاظم وتعلو مثلما تعلو الأمواج. كانت تلتبس بالنشوة فتصير النشوة ذاتها، كانا يتحركان، يجرفهما سويا إيقاع الفجور الطائش، وكالساقية التى تدور بقواديسها العديدة، كانا يدوران هما أيضا على محور رغباتهما.

تنتفض فايزة باندفاع لا يعرف إلا أن يتزايد، وتبدو لها تعزيمة طرد الأرواح الشريرة كأنها تصل إلى عنفوان خاص. وفى داخلها كان العفريت يلهث، مستعدا للذوبان كما لو أنه سوف يصرخ، كانت حمقاء وتظن أنها فريسة روح شريرة.

وكان هذا أيضا هو رأى أقربائها، خصوصا والدها، أبو عفان أفندى الموظف بالجمارك. كانت البنت تظن أن العفريت يتمثل فى توهج أعماق جسمها، هذا التوهج الذى يستهلكها ليل نهار، والذى كانت تطفئ حميته كل مرة فى الحضن الشرس لهذا الرجل الغريب الغارق فى النوم.

تقهقر محمود قليلا كى يتخلص من وطأتها، وبعد أن انفك العناق، غرق فى سباته المعتاد. جسمه المفرغ استسلم للسكون. ولم يعد فيه غير نعاس وبلادة غريبة لم يشعر قط أنه منهك إلى هذا الحد إلا بعد تلك المصارعة. وكان يضمر بداخله الندم لأنه قطع حبل أحلامه من أجل تلك الأوضاع المرهقة. كان جسمه بكامله متمردا على هذا الوضع. كان يشعر بحرارة، وهذه الفتاة إلى جواره تعوقه عن النوم، كانت هنا، الآن، تتنهد، آه كم يبدو له كل هذا بلا فائدة.

«ولاد الشرموطة، ولاد الشرموطة» همهم محمود فى الفراغ، وعلى الرغم من أن صوته كان واهنا فقد سمعت البنت شتائمه.

كانت دائما تسمعه يهمس بها وكأنه فى حلم، كانت اللازمة المفضلة التى يعود بها من أوقات غيابه المعتاد، وكل مرة تظن أنه قد خرج إلى رحلة فى الجحيم.

.. «مين ولاد الشرموطة دول ؟ بتشتم مين كده على طول» ؟

مـال عليـهـا بنظرته الذابلة ، شبـه الميتة، وبدا وكأنه يفكر ، كان سؤال البنت قـد عكر صـفـو خـدره ، لم يكن يحب الأسـئلة ولا حـتـى الكلام العـادى الذى يتطلب ردودا .

ـ «أنا عـارف ؟» يقول بصوت بعيد كـان يخرج من بئر عـميقة: «كـائنات ، بشر ، حيوانات ، مين عارف ؟ همه ولاد شرموطة أنا باقول لك».

ـ «طيب همه فين ؟ قول لى» تواصل البنت السؤال بارتباك ، كـانت شـاحـبـة ومنفعلة لسماعه يتحدث هكذا بشكل غير محـدد. لم تكن لتصل أبدا معه إلى شىء كـان كـلامـه هلاميـا وممزقـا كـإسـمـال الشحاذين لم تكن تستطيع إدراك معانيه الغامضة المستترة.

ـ «رد عليا طيب .. أنت لحقت تنام؟» قالت وهى تدفع يدها بتوجس إلى جسمه المجهد .

نعم ، كـان قـد نام بالفعل ، فـتـركـتـه وحـده وبقيت لحظة تفكر ، شىء غـريب لم تكن تشعر بأى خوف من كونها وحدها هكذا مع هذا الرجل فى حـجـرة السطوح المثيرة للتقزز بشكل غريب . لم تكن تفكر فى الوقت الحـالـى ، ولا فى المكان الذى توجد فيه . كـانت تفكر فى كل هذا الوقت الذى قضته فى فراشه ، متصببة عرقا من أشعة الحـرارة ، ومنتفـضة من شدة الارتعاش .

كـان القـيلولة بلا نهـاية وأيضـا ذلك التناول للعشاء مع العائلة مجتمعة.

لقد هربت ريثما نام والدها ، ترنحت طويلا فى السلم المعـتم حـتـى تصل إلى ذلك السطح . وهو فـى البـداية ، الذى لم يكن يريد أن يسـتـيـقظ . كـان عليـهـا أن تشعل الشمعة بنفسهـا ، ثم على المرتبة الليف النتنة المنفرة ، تركت نفسها تنزلق إلى جـواره ، طيـعـة ، كـانت تنتظر أن يأخذها .. أن يرغب بشدة أن يخلصـهـا ، لكى تنتزعه من التعب ، تجاسرت على ملاطفات خارجـة من أعـمـاق وعـيـهـا الشهوانى ، تحت تأثير عمل شرير ما.

فـايزة تظن أنهـا تحلم ، كل شىء حـولهـا يبـدو وكـأنه ينسحب إلى الحلم ، فهى إن لم تكن تحلم ، فكيف لها أن تبقى هناك بلا خوف ؟ إن المرء لا يخرج على الزمن إلى هذه الدرجـة إلا فى الأحـلام إنها لا تستطيع تحديد مكان الواقع إلا فى الإطار الضيق والذى تطورت فيـه حـتى هذه اللحظة . إلا أنه خارج دائرة العائلة هذه بالـتـحـديد يصبح كل شىء حلمـا ، وهذا هو بـالـتـحـديد مـا يجـذبـهـا إليـه ، مـا يهبها الشجاعة أن تحقق كل هذه الأشياء المستحيلة.

وهذه الحـرارة الخـانقـة ، أهى حلم أيضـا؟ لا ، إنهـا لم تعـد تصـدق ذلك وبالرغم منها ، يرفض دمـاغـهـا الناشف الاستسلام للحلم أكثر من ذلك .

إنها تفكر فى إيقاظ محـمـود ، عندمـا هزت الرجل عـاد ثانيـة لإخـراج صـوته الواهن، البـعـيـد ، كـأنه آت من أكـوان أخرى.

ـ « ولاد الشـرمـوطـة ، ولاد الشرموطة».

ـ « تانى، أنت ماخلصتش شتيمة . اصحى بقى والنبى أنت حتفضل كده نايم على طول ؟ أنا خايفة أقعد لوحدى».

ـ «كلهم ولاد شرموطة» نطق محـمـود ببطء ومـرر يده على جبهته. «لأ راحوا خـلاص كنت باحلم سـاعـات إن شـوية كلاب بتجرى ورايا .. إشى أبيض وأسود وإشى أحمر ، وهمه دول إللى بيخوفونى أكـتـر .. لفـيت حـوارى ، ضـعـت فى شوارع، لكنهم كـانوا دايما ورايا بأنيابهم الطويلة كأنهم ديابة . معرفشى ، اسمعى يابت ، امشى من هنا».

كان يريد أن يراها تخرج بسرعة كى يواصل دون رقيب عدوه المسبب للدوار خلال النوم ، تلك البنت التى وهبت نفسها له لم يكن يعرها أدنى اهتـمـام . كل مـا كان يهمه هو مضغة الحشيش الصغيرة تلك التى يمتصهـا بتلذذ حـتى يستنزف عـصـيـرها كله ، أو تتناثر مع الدخـان المسكر للجوزة ، أمـا فايزة ، لأنه قبلها مـرة ، وهو تحت تأثير الحشيش الرائع ، فلم يعد يستطيع التخلص منها . وليتـهـا تبقى صامتة. لكن لا ، كان لها حركات مذعورة ومضحكة تضايقة ، كان يريد لو يعلمها أن تنام، أن تحترم النعاس، رفيق الموت الذى يحـبـه هو كـثـيـرا ، ولكن للأسف ! إنها لم تكن تفهم شيئا . كانت عنيدا ككل البنات من نوعها.

ومنذ خـمـسـة أيام ، كـان مـحـمـود المسكين بلا أدنى قطعة حـشـيش وكـان ذلك مسلكا بلا نظير ، كان يمكن اعتباره بداية للتـوبة ، لكنه لم يكن راجـعـا فى الواقع إلا لعدم توافر ذلك المعدن العجيب المسمى بالمال . لم يكن محمود يستطيع أن يستوعب أهمية هذا المعدن الملعون ، ولا سبب وجوده أصلا .

كان يشرح عبثا فى هذا النهار ذاته للريس درويش ، صـاحب غرزة حـشيش فى عابدين ، عدم إنسانية طلب المال من أناس لا يستطيعون تدبيره ، والضـرورة شبه المرعبة التى يستشعرها محمود فى ألا ينقصه هذا الحشيش القاتل . لكن ، ابن الشرمـوطة، هذا لم يكن يريد أن يصـغى لشىء . كان يحرك رأسه ، مداعبا غلاما جالسـا إلى جواره . كلهم ضيـقـو الأفق أولئك الذين يعطلون مـتـعـتـه الوحـيـدة الحـقـيـقـيـة التى يجـدها فى هذا العـالم البائس. كانوا إذن آلافا ربما، أولئك الذين وقفوا فى طريقه ، اعترضوا سبيله ، دون أن يتـركـوه لحظة مطمئنا ، عندماكـان يمشى فى الشـارع ، لم يكن ينظر إلى أحد، إلى هذا الحـد كـان العـالم يصـيـبـه بالاشـمـئزاز . كل هؤلاء الأشـخـاص المنشغلين كـانوا يحـاصرونه بإرهاق لا مـعنى له ، إلى درجـة أنه كـان يحس بوطئه على كاهلة ، يطوقه بثقل.

ـ « انت ليه قاعد كدة تبص مسهم »، تقول البنت التي لم تكن تشعر برغبة في الرحيل. «كلاب بيض، سود، وغيرهم حمر «إيه معنى ده كله؟ هاسأل أم حنفي، هي لهلوبة في تفسير الأحلام، بس هو أنت بتحلم طول الوقت؟ أنت راجل واللا عفريت؟ والنبي أنت عايش إزاي؟».

لم يكن محمود يرغب في الرد لكن السؤال الأخير هزه بشكل خفي، كيف يعيش؟ سؤال خارق حقا! إنه يدرك أنه لابد وأن له أجابة، لكنه لا يستطيع رغم ذلك أن يتأكد منها، لا، إنه لم يكن يدري كيف يعيش، وكان الأمر جميلا هكذا، لقد كان قانعا جدا بألا يعرف.

ـ « أنا عايش إزاي؟ وده هايفيدك في إيه؟ أيوه أنا باحلم على طول، أم حنفي بتاعتك دي شرموطة. ماتعرفش أي حاجة. كل الستات مايعرفوش أي حاجة. الكلاب دي مش موجودة بس في الأحلام، الكلاب على طول ورايا. ماقدرش أخرج من الأوضة دي إلا واترصدولي، وهجموا علي. بيتشكلوا بمليون شكل، وبيتحولوا صور على كل لون، في يوم هاموت مدهوس، وهايدفنوني في فرن بلدي».

فكرة الدفن في فرن بلدي لم تكن إحدى نكات الحشيش تلك الدارجة على لسانه، لا، إنه يعرف ذلك، وثغره يبتسم لهذا المشهد المترنح الداكن لوجهه.

والواقع أنه كان يحدث له في الأوقات الأخيرة، تحت تأثير الحشيش، أن يحلم أنه بداخل فرن بلدي كبير. كانت الجدران معبأة بالدخان على نطاق وأسع، والسقف يضيع في سماء غائمة. على الأرض تلمع بلذة عملات العشرين قرشا. كلها جديدة وهو يستشعر الإرهاق في جمعها. وفي ركن يتصاعد فيه البخار الأبيض كانت طفلة ذات أربع سنوات تقلد الرقص البلدي بحركات فاحشة لراقصة ماجنة .. في ركن آخر كان هناك نخيل قصير تتدلى منه ـ بدلا من البلح ـ كل أنواع المجوهرات الثمينة، كان محمود يرى نفسه مقرفصا، بجانب بائع تفاح يردد بلا انقطاع «بابيع صدور الصبايا»!. ومن مكانه كان يلمع صاحب الفرن الذي يصف الأرغفة الشمسي الكبيرة بعد أن يخرجها من الفرن. وحينئذ يأتي أجمل مافي الأمر وأعظمه تأثيرا تلك الأرغفة الكبيرة التي مالبث الخباز أن رصها هكذا، كانت تأخذ أشكالا للحم حي، فتنتفخ وتنتفخ حتى تتحول إلى أرداف سيدات مكتنزة وغير مترهلة. كان محمود ينتشي أمام هذا التوهج الشهواني، ثم فجأة، دون أن يدري كيف، كان يجد نفسه في حقل مهجور حيث الحشيش ينمو بوفرة.

ـ فرن بلدي! مين ده اللي يندفن في فرن بلدي؟ ده مش صحيح؟، ماحدش بيندفن فيه، أنت ليه بتحكي دايما حكايات زي دي؟ والنبي انت عيان! مش عارفة مين إللي قال مرة أنك بتدخن نوع وسخ هايخليك تتجنن. لأ مش فاكرة مين ده خالص. لكن الناس في الحي بتقول عنك حاجات كثير جسمي بيرتعش لما باسمعها. وبابقى عاوزة أموت».

ـ « اخرسي يا عبيطة» .. ـ اندفع أخيرا محمود. «ماخلصتيش زن على وداني برغيك الملعون ده؟ هايعمل إيه كلام الناس؟ هو أنا بنت بنوت مستنية الجواز؟ كل إللي ساكنين في الحي ده معاتيه، أما الستات فدول كلهم شراميط، طول مافيش راجل يسد حنكهم بالبوس يفضلوا يرغوا ع الفاضي، ياما نفسي أشخ على رأسهم كلهم.

الحشيش إللي هايخليني اتجنن؟ ده بقالي خمس أيام ماشميتش ريحته.

االدنيا هاتخلص قريب، لو استمر الحال على كده كمان كام يوم، الدنيا هاتخرب.

ـ «هاتخرب إزاي»؟ سألت البنت وبدا أن حيرتها الساذجة قد أثيرت.

ـ « أيوه يا بنت، أنا باقول لك أهه، الدنيا هاتخرب، إزاي عاوزها تفضل من غير حشيش؟ والحشيش هايختفي من على وش الأرض.

ربنا مش هايسمح تاني بالحشيش. كعبور هو اللي قال لي. أنتي ماتعرفيش كعبور؟ تعرفي هو عمل إيه من ساعة الخبر ده؟

شغال يلم الحشيش اللي يقع تحت إيده. ويخبيه في محل عمه الجزمجي. بس ابن شرموطة، إزاي يخبي الحشيش؟ هو الحشيش يستخبى؟».

لم يقتنع محمود أبدا بالخبر العجيب الذي ينقله كعبور. فكرة اختفاء الحشيش نهائيا كانت تؤرقة خلال ليال كثيرة دون أن يتوصل إلى أي أثر لمعقوليتها، لكن، الآن وقد عجز عن الحصول على الحشيش الذي يتمناه، فإنه يتخيل أن القدر الذي لا فرار منه ذو بأس شديد، فاستراح لأن يعتبر نفسه ضحية ضمن آلاف الضحايا.

وبهذه الطريقة تبدو له الكارثة أكثر احتمالا، بما أنها ذات طابع كوني.

ـ « هو الحشيش يستخبى؟ » استطرد هو «ملعون أبوه ده لازم طين إللي بيخبيه، وإلا كان دخنه، مش ممكن يكون فيه حشيش من غير ماندخنه، إلهي يسخطهم خنازير ولاد الشرموطة دول كلهم.

أنا عاوز أدخن، بت، أنا لازم أدخن».

ـ « هو صحيح أنت لازم تدخن؟ قالت البنت ببطء، بدأت تسأم كل هذه الألغاز «ليه تدخن؟».

ـ «أدخن ليه؟ طبعا عشان أنسى يا بت».

ـ «تنسى أيه»؟

ـ أنتى لسة مش فاهمة ؟ أنسى كل ولاد الشرموطة، كل الكلاب أم نياب طويلة اللى مابتبطلش جرى ورايا . أنسى أهرب من الأتوبيسات ، والتراموايات والعربيات ، وكل البياعين اللى دايما عاوزين فلوس.

آه ، أهرب فى الفرن البلدى ، وبعدين فى الغيط المجهول اللى بيطلع فيه الحشيش على مهله زى النجيلة.

توقف محمود عن الكلام مندهشا لأنه تكلم كثيرا مثلما يفعل بعد الإفراط فى تعاطى الحشيش . كان يريد أن يأكل الحلوى والفواكه.

كانت وطأة الهواء تزداد فى الحجرة ، والجزء الأخير من الشمعة يتلاشى تدريجيا . كانت ركبتا البنت تلامسان محمود ، وفى هذا الوضع كان يحس أن رغبته تتخذ اتجاها آخر . وكما لو كان تحت سطوة قانون جبرى ، أخذ يداعب أردافها المكتنزة حتى الأفخاذ .

لم تعد فايزة تحس لملاطفات الرجل مذاقا ، لم يعد شىء يحرك الحياة فى جسمها الذى اكتفى أخيرا . فى هذه المرة مات العفريت ، مات موتا محققا ، وعندما شعرت فايزة بذلك أصابها الخبل. كان يتخللها الخمود من كل جانب ، كريح باردة ، يؤرجحها ، ويهدهدها ، يصيبها بالنعاس ، وكل شىء حولها يبدو بعيدا وغير مفهوم . قامت منحنية تبحث فوق الملاءة عن ثوبها الذى صار الآن مكرمشا وارتدته دون استعجال ، وبشكل لافرار منه ، تريد أن ترحل .

ـ « ياالله انزلى وريحينى» ـ مازال يقول الرجل بصوته العجيب ـ « بسببك مش عارف أنام تانى . والله ما أنا عارف إيه اللى رمانى على السطوح ده . ملعون اليوم اللى جيت فيه . ماهو من حظى اللى زى الغم . قبل كده كنت ساكن فى بدروم من بيوت الوقف . ماحدش كان بيطلب إيجار ، وقريب منى ساكن مولعاتى فوانيس الشارع ، اتجوز جديد ، لكن ابن الكلب ده كل ما يهيج يشتغل فى مراته ويسيب شوارع الحكومة غرقانة فى الضلمة ، اترفد بعد أسابيع ، ومراته فضلت تصرخ ليل نهار لحد ما حرمت النوم على عينى وعشان كده طفشت . ماحدش بيسيبنى فى حالى أبدا .

آه ، لو بس كان معايا حشيش .. لكن لأ ، ماعدش فيه حشيش والدنيا حتخلص» .

لأول مرة ـ منذ أن كانت فايزة هنا ـ شعرت فعلا بالخوف . كانت تريد أن ترحل لكنها لا تستطيع ، خدر عظيم كان يشل حركتها ، وعيونها تائهة بين كل شىء ولا شىء . وضوء الشمعة الخابية كان يصدر دخانا أسود وصعد إلى السقف كخصلة شعر رفيعة . بجانب ركام من الفضلات ، كانت قلة تقف باتجاه اليمين، مأساوية الاتساخ ، وتبدو كنذير متعاظم . تذكرت فايزة فجأة صنبور المطبخ المتهالك والحوض الذى لابد وأنه فى هذه اللحظة أغرق البلاط ، شرعت تقوم لكى توقف هذه المياه التى توشك أن تغرق البيت كله ، لكن كيف تنتزع نفسها من هذا الرجل النائم ؟ كيف تتركه هنا ، وحيدا فى مواجهة الحضورالخطير للأشياء: مادام هو نائم ، فهى لا تستطيع تركه لقدره ، كانت تشعر أنها لصيقة به حتى فى نعاسه .

كان جسم الرجل العارى يتموج تحت ضوء الشمعة المتذبذب . وكانت البنت تتأمل هذا الجسم النحيف العصبى ، حيث تتراقص انعكاسات بنفسجية .

وزودتها هذه الرؤية بارتياح كامل وغريب ، مدت يدها كى تلمسه ، فوجدته صار كمدينة فى عز الظهر ، كان يحمل فى نفسه حرارة كل الصباحات الدافئة . كان رمالا حارقة . وكانت هى مائلة فوقه كأنها فوق صحراء.

بقيت ملتصقة بهذا الجسم الذى تتسرب منه دفعات حنان حيوانى وبدائى. كانت تحس بوجودة فى كل موضع فى جسمها . كان أقوى من أى شىء . كان أقوى من البيت بدعائمة الثابتة فى الأرض . أقوى من الريح المندفعة فى الأبواب ، أقوى من تيار النهر المجنون وقت الفيضان .

كانت تحس بالعطش .. ولم تكن تعرف إلى أى شىء تتعطش ؟ مالت على جسم الرجل العارى وقبلته ، الآن استوعبت ماذا يعنى هذا الرجل بالنسبة لها، لم يكن هو العفريت . العفريت هو كل ما كان يفصلها عنه ، العفريت هو الساعات التى قضتها بعيدا عنه ، فى الحجرة البائسة التى كانت تحيا فيها ، العفريت هو والداها بمعتقداتهما الباطلة البلهاء وبأحكامهما المسبقة المقززة التى أبقتها حبيسة .

كلا بالتأكيد ، هذا الرجل ليس عفريتا. إنه على العكس ، موت العفريت ، إنه البهجة ، البهجة المطلقة للجسم الحر والحى.

أصبحت فايزة متفهمة وواقعية ، هكذا اكتشفت حقيقة قوة الجسد . الآن ، يبدو لها الرجل كطفل مريض تريد كأم أن تداعبه وتلاطفه ، آه .. لو تستطيع إعطاءه كل شىء ، حتى يكون سعيدا .

ـ « الدنيا مش هتخرب أبدا» تقول : ماتخافش ، خلينى بس جنبك ، وبما إنك ما تقدرش تعيش من غير حشيش ، أنا هاجيبهولك ، وربنا يسامحك» .

لم يكن يسمعها ، كان بعيدا ، كان فى الحقول الشاسعة حيث ينمو الحشيش على مهل كالنجيلة . ■

ترجمة : هدى حسين

البير قصير

قصص

٢- اضطرابات فى مدرسة الشحاذين

قد كانت الأحاديث العجيبة تدور حول مدرسة الشحاذين. ويرجع أصل هذه الأحاديث إلى نقاش جرى بين أستاذ التسول «أبو شوالى» وبين الأديب «توفيق جاد» فى قهوة «الباشا». ولم تلبث أن ذاعت هذه المناقشة التى كانت تشير إلى قرب ظهور بدعة خاصة توقع الناس أنها ستحدث فى طول البلاد وعرضها انقلابا فى فن التسول ولقد أثارت هذه المناقشة أيضا مشاحنات ومطاحنات بين من سخر منها وبين من تهكم. فسكان «أرض الثعابين» المشاكسون أفادوا كثيرا من هذه المناقشة الجدية واتخذوها سببا للتهريج الواسع المدى، محدثين فضيحة ضخمة، فهم قوم لم يكن يعنيهم التعمق فى الدرس ولكنهم كانوا يكتفون بما يستنتجونه من نتائج فجة تميل دائما إلى إثارة الفضائح. إنهم قوم أغرموا بالمشاحنات التى لا تنقضى كما أحبوا سوء التفاهم الذى لا يزول وبالاختصار فقد أولعوا بكل ما يقلب كيان الحياة حتى لا تقوم من انقلاب إلا لتقع فى آخر. وكيف يستطيعون أن يفهموا الخلاف الدقيق بين أبو شوالى «والأديب» توفيق جاد؟ إنه خلاف على مسألة اجتماعية فى الدرجة الأولى من الخطورة. لم يفهم واحد منهم هذا الخلاف، اللهم إلا فودة الحاوى الغامض. ولقد كانت المسألة تنذر بوقوع مأساة إذ أخذت الأمور تتعقد بشكل مفاجئ.

هذا يوم شبيه بسابقيه، ممل، موحش ينتظر الضحايا البشرية فى نهم. ولا يستطيع إنسان أن يتبين أى ألوان البؤس تولد ولا أى أنواع الدمار تستجد، لتهدد حياة إنسان. لقد بدأ الصقيع عمله الحثيث منذ أيام وأيام، لكن القلق بمعناه لم ينتج إلا مما تخبئه تلك الغيوم المتجمعة التى تجر نفسها فى تثاقل على وجه السماء فتخفى وراءها قرص الشمس.

كان «أبو شوالى» يخترق عطفة «الولد أبو شخة»، ويداه فى جيبى قفطانة وكان منظره مفزعا كرمة متوعدة تتجول وتطرف بعينيها المريضتين. وكان أبو شوالى يقف من حين لآخر مفكرا. كان شيخا فى الستين من عمره ذا لحية مشعثة ووجه مسود مغبر على كتفيه الهزيلتين شال مرقع يتطاير فى الهواء متذبذبا كأنه جناحا طائر من الطيور الجارحة، كان «أبو شوالى» يمضى بقذارته هذه كلها لا يمتاز بشىء عن قذارة واد البشعة التى أحاطت به، ويتقدم فى حذر خشية أن تغوص قدماه فى برك البول التى تناثرت كالأفخاخ المنصوبة.

وكانت العطفة تؤدى إلى مدرسة المتسولين. وهى أكثر العطفات امتلاء بالأماكن الخربة وأضيق عطفة فى المنطقة أما أكواخها فهى أكثر الأكواخ بؤسا وقذارة. لا يشبهها شىء فى أى مكان آخر. فقد بليت الصفائح التى تتكون منها هذه الأكواخ صدأ وامتلأت بالثقوب وتكاد حوائطها أن تنقض لولا أن طبع عليها البؤس الأزلى بطابعه الأبدى. ومع كل ذلك يسكن هذه الأكواخ آدميون إذا ما صاحوا من خلفها حسبتهم موتى يتكلمون خلف القبور. وتنساب خلال ثقوب الحوائط المصفحة البالية مشاحنات مخيفة وتأوهات مفزعة مكتومة. وترى فى كل مكان منها أجساما عارية مستلقية بلا أمل ولا رجاء، جنبا إلى جنب مع بعض الأدوات المنزلية البالية العديمة الفائدة. أما القاذورات التى تراكمت على مدى الأعوام فإنها لا تكاد تندثر حتى تتراكم فوقها القاذورات الجديدة. هذه العطفة هى نهاية العالم لأنه لا يمكن أن يتقدم الإنسان أبعد منها فقد حط البؤس رحاله هناك.

توقف «أبو شوالى» فى سيره فجأة وهو لا يزال يطرف بعينيه إذ انكشفت السحب عن الشمس التى أنارت المكان بشعاع صغير من ضوئها مما جعله يستشعر الخطر الذى نجم عن وضوح المواقع.

لقد بدا الخطر فى جسم زاهى الألوان صارخها كأنه جرح فى الأرض السوداء فلم يستطع نظره القصير أن يتحققه عن بعد، فأخذ «أبو شوالى» يتقدم حذراً حتى توقف فجأة أمام ثوب أحمر فاقع صنع من القطن ولكن لم يستطع أن يفهم أن تكون لابسة هذا الثوب هى الصغيرة «نوسة» إن هذا لفظيع كظهور وباء الجنون الفجائى.

يتذكر «أبو شوالى» عندئذ أن الصغيرة «نوسة» لم تحضر الدرس منذ بضعة أيام. وكان ظنها مريضة أو بكل بساطة ـ ماتت. وهاهو ذا يقابلها فى زينة مفجعة نظيفة الوجه مبتسمة وربما أيضا مزينة الوجه. ياله من طريقة عجيبة للفت نظر المحسنين! انحنى «أبو شوالى» على الصغيرة «نوسة» وضغط على ذراعها يهزها مستوثقا من أن هذا حقيقة لا خيال. ثم أخذ يوبخها معنفا إياها واصفا أمها وشرفها بأقبح النعوت. فبكت «نوسة» وبكت حتى ظهرت أمها (أم عكوش) على عتبة كوخها. كانت فى وقفتها مفزعة لا تخترق كأنها الحائط فقد كانت بطلة خاضت غمار معارك دموية، وكم اكتسحت أمامها رجالا أشداء وضربت عليهم المذلة والخزى الأبدى فى الحى كله.

رآها (أبو شوالى) تتقدم نحوه فأغمض عينيه ليهرب من رؤيا مفجعة، ولكن صوت (أم عكوش) زلزل الدنيا. ياله من صوت لا هو بصوت الذكر ولا هو بصوت الأنثى: إنه مخيف كالقضاء.. كانت تهدر قائلة:

دى بنتى اللى انت بتسب فيها دى ياعجوز ياعايب.

قال أبو شادى: داسخام ايه ده يا أم عكوش؟ والله ده شغل يقرف. بنتك ناوية تعمل إيه فى الهدوم دى؟ هى طالعة فى المقدر واللا إيه؟

ـ مقدر فى عينك. انت فاكر كل الناس زيك يا حمار يادون. يالله سيب العيلة فى حالها مش محتاجة لنصايحك العفشة يا ابن الشحاته.

كان (أبو شوالى) يرغب فى التقهقر بسلام ولكن ضميره كان مثقلا أثناء هذه الحرب غير المشروعة. لقد كان يدافع عن فكرة اجتماعية ومن ورائه كل كتلة الفقراء.

قال: فهميني إيه المسخرة دى. انت اتجننت يامرة؟

ـ أفهمك إيه يا عجوز ياعايب، هو انت عاوز مننا حاجة؟

ـ مين ابن الكلب اللى علمك الكلام ده يا مره يا جاهلة؟ لكن معلهش بكره تموتى انت وبنتك من الجوع وماتبقيش بقى تجيلى تقولى لى وتعيدى لى. مش حبقى أعرفك؟

ـ ومين اللى عايز يعرفك يا شحات يا وسخ؟ هو احنا محتاجين لمعرفتك؟ تعالوا اسمعوا يا ناس الراجل العجوز ده اللى بيشتم وليه شريفه زى حالاتى.

واختفت الشمس فى هذه اللحظة خلف كومة السحب وامتلأ المكان بظل رطب كثيف. ونظر «أبو شوالى» إلى ثوب الصغيرة (نوسة) الذى ظهر أنه باهت لازهوة فيه كما كان تحت أشعة الشمس، قلل هذا قليلا من قيمته ولكنه ظل مع ذلك محتفظا بطابعه الحريرى اللامع، إنه ثوب من القطن أحمر مزين بزهور صغيرة صفراء. كان (أبو شوالى) يرى فيه تحديا لكل التقاليد الموروثة عن الماضى ولكل مبادئ التسول المقررة. ولقد اشتدت وطأة هذه الخيانة على كاهله حتى إنه كان يتوقع سلسلة من الأخطار الأشد وقعا.

وكانت الشمس قد اختفت نهائيا. وجلس رجل بجوار إحدى العشش يتفلى بغير اكتراث ومرت امرأة تحمل على رأسها فى اتزان وعاء ماء فى غير عجلة. ولاحظ أبو شوالى أنها كانت حبلى.

وأخيرا قال يامرة يللى من غير قلب. هو حد بقولك حاجة؟ إذا كان مخك زى مخ الجاموسة. أما الحاجات الموضه دى فاتفوا عليها ثم بصق فى اتجاه الصغيرة (نوسة).

فأرعدت «أم عكوش»: يا قتال القتلة. تعالوا يا ناس شوفوا المجرم ده اللى بيضرب البنات الصغيرين.

وكانت معركة لا خطر فيها أعقبتها أصوات وصرخات جلجلت فيها «أم عكوش» ثم ازداد التزاحم وتجمع الخلق على هذه الأصوات وتبادلوا الشتائم والسباب حتى عمتهم الفوضى ولم يعرف «أبو شوالى» إلى متى دامت هذه المأساة أو كيف خلص منها.

كانت مدرسة الشحاذين تقع فى آخر عطفة «الولد أبو شخة» فى ساحة سميت ميدان النخلة. وهى عبارة عن مكان خرب غارق فى الأقذار بشكل مخيف. وكانت فى الوقت نفسه مسكنا «لأبو شوالى» وقد وجدوا فيها فى الأسبوع الماضى ثعبانا ضخما كاد يلهى قبل الأوان حياة جملة أطفال أبرياء من تلاميذ المدرسة ويقضى على مستقبلهم، ومن ذلك اليوم أصبح الأطفال أكثر حذرا، يلتصقون ببعضهم البعض متوقعين إشارة الخطر ليفروا بجلودهم. ولكن الثعبان لم يظهر ثانية ويبدو أنه التجأ إلى فودة الحاوى الذى شوهد يجوب الحى باحثا عن أطعمة غريبة.

أما من الداخل فتشبه المدرسة كهفا مظلما، يجلس فيه أبو شوالى القرفصاء على شرف وسط مئات الخرق البالية فيظهر كأنه نبت منها، ويشرف من مكانه هذا على الشحاذين الصغار المتكاكئين تحت قدميه فى شكل وقور، ويشمل نظره كل هذه الأجساد الكاملة العرى الفظيعة المنظر، فى يده اليمنى عصا يقرع بها الصغار المقصرين ويعيد بها فيهم النظام أو الحياة أحيانا. لم يكن قد بدأ درسه. فقد حملته الصدمة التى عاناها منذ لحظة على أن يفكر ويطيل الفكر، بل ومنعته من أن يحصر مخه فى لم شعث تعاليمه الثمينة. لم يكن قد استعاد هدوءه بعد، فكان يوجه بعض التهديدات لخيالات غير مرئية، وكان يحز فى قلبه الحقد الذى نشأ عما أصابه فى سمعته كمربٍ.

إذن فقد ابتكر المدعو (توفيق جاد) طريقة جديدة لطلب الإحسان، طريقة غير إنسانية، بل ابتداعية لا علاقة لها البتة بالواقع. إنها حقيقة لا تطاق، إنه تهريج بل ضحك على ذقون الناس. فقد كان (أبو شوالى) يكره البدع فهو من أنصار مبدأ الواقعية المجردة، ذلك المبدأ الذى يمسك بخناق الزبائن ويخنقهم ويقتل فيهم كل تفاؤل. كان يريد مخلوقات تتجمع فيها أفظع العاهات الجسمانية، غارقة فى آلاف الأمراض المعدية التى لا تقبل الشفاء، وبالاختصار كان فى حاجة إلى مخلوقات بشرية تستطيع أن تبعث الرحمة فى القلوب المتحجرة والضمائر الميتة، لا تبعث الرحمة فقط بل تخيف أيضا. كان يؤمن بكل قوته بفكرة اجتماعية ممثلة بثورات سود تتعارض مع فكرة ذلك الأديب العاطل. كان أبو شوالى يعلم أن عدوه اللدود هو ذلك الرجل ومع ذلك فقد كانت شخصية «جاد» العجيبة تسحره رغما عنه.

لقد لفت (جاد) الأنظار أثناء الجدل فى قهوة «الباشا» بأحاديثه اللذيذة ذلك المساء، فقد كان منسجم الخيال من تأثير الحشيش. بدأ «جاد» حملته بمستملح النوادر ثم انتقل فجأة إلى علم النفس وأن العصر الحاضر ملك لعلماء النفس. لم يفهم أحد عنه معنى لهذا حتى ولا على مبارك قراض التذاكر بشركة الترام سابقا وهو الذى رأى وسمع كثيرا. ولما استوضحه «أبو شوالى» رفض (جاد) ولم يقل إلا أنه شخصيا قد درس هذا العلم سنين طويلة مما يجعله يعرف ما فى أعماق نفوس أولئك الذين يسيرون فى الطرقات أو يجلسون على صدور المقاهى. فهو يعرف جيدا عقلية هؤلاء المتمتعين الشباعى المكتنزين شحما. فعرفهم مثلا كم يكره هؤلاء ويتضايقون من مجاورتهم لمنظر البؤس. وفى رأيه أن هذا يثير فيهم تأنيب ضمائرهم ويملؤها شرا لا يصدق، فما أن يقربهم متسول صغير يعرض على أنظارهم برصه أو عماه حتى يطردوه قرفا وفرقا بكل خشونة وقسوة، ولهذا تتعرض أصول الشحاذة لمحنة مؤسية.

ولقد وجد الأديب (جاد) العلاج الناجح الذى لا يجعل من السؤال عملا همجيا، وهو يبنى هذا العلاج على نقطة تتلخص فى عدم الاتكال على استدرار الشفقة. لهذا كان من الواجب أن يعتنق المتسولون مبادئ جديدة. فهم لن يعتمدوا بعد ذلك على بؤسهم وشقائهم فقد اندثرت هذه العاطفة منذ زمان طويل ولم يعد من ورائها نفع. فليكف الفقراء عن التعلق بالوسائل التى تستدر الرحمة والشفقة وليعتمدوا كل الاعتماد على الاستظراف الذى لم يستغله المتسولون بعد. فقد كان كل رأس مال المتسول فى بؤسه البين وأمراضه وجروحه البادية وفى قذارته المنتشرة. أما الآن فيجب أن تباد هذه الطبقة المتأوهة المستعطفة المسترحمة وأن يحل محلها طبقة أخرى صغيرة السن تلبس الثوب النظيف وتظهر كدمى العيد الجميلة. فهذا الهندام وبحركاتهم اللطيفة يكتسب الغلمان حب الزبائن الذين يجودون حينئذ بسخاء.. إذلا يعجب الإنسان الراضى أكثر من المنظر البهيج. ومما لا شك فيه أن من رقت قلوبهم من بلهاء الأحياء الأوروبية سيعجبون بهذه المناظر الحديثة إعجابا شديدا.

هذه هى أهم نقط النظرية التى أتى بها الأديب «جاد» فى فن التسول. تذكر «أبو شوالى» كل لفظ من هذه النظرية وكل مرمى من مراميها فوجد أن هذا المتأدب لا يرضى فيه روح العدل الحقيقية. إنه يديم التفكير فى جموع الفقراء الجرارة التى تقيم مثل هذه الأفكار العراقيل فى طريق سيرها. إنها بدعة ممقوتة ضارة ولا شك أن «توفيق جاد» لم ينشد من ورائها مجرد التفكه فإنه وضعها فى حيز العمل، والصغيرة «نوسه» دليل على هذا لقد كانت «نوسة» دليلا على هذا. لقد كانت تتعلق بالزبائن وتتشبث بهم تستموت وقد اكتسبت من أمها الصبر والجلد.

كان «أبو شوالى» يخشى أن يفقد تلاميذ آخرين وحاول أن يستشف تأثير هذه الأخطار الجديدة على آبائهم. وأخذ يطيل النظر إلى تلاميذه تحت قدميه ليتأكد من وجودهم ومن أنهم لم يخلوا به ومن أنه ما زال مستطيعا أن يعتمد على بؤسهم البادى فى وجوههم وهيئتهم ولكن الشحاذين الصغار ما زالوا هناك أمامه فى تعاسة كاملة. فهو قادر على أن يراهم ويلمسهم ويهزهم بيديه، ولكن الشحاذين مازالوا هناك تحت قدميه قابعين على الأرض نابتين منها، ترتجف أجسادهم من البرد والرطوبة، فيهم الأعمى وفيهم المقعد، فيهم الأبرص وفيهم المجزوم، بل وفيهم من داؤه ميئوس منه، وتم منظر

شقائهم الحوائط المتهدمة حولهم. أطال «أبو شوالي» النظر إليهم ثم تخيلهم نظيفي الوجوه في ملابس زاهية الألوان يطفح البشر في محياهم كأنهم حقيقة أبناء لآباء حقيقيين. ولكن هذا الخيال ملأه رعبا فأخذ يسب ويشتم على مألوف عادته:

ـ يا ملاعين، ياولاد الخنازير، إنتو فاكرين إنكم جايين تلعبوا هنا؟

رد الأطفال على هذه السباب بموجة من الوقار اتخذوها في جلساتهم. كانت «قلة» الصغيرة قد التحقت بالمدرسة حديثا. وكان «أبو شوالي» يعقد عليها آمالا كباراً وقد جاء دورها في التسميع. قامت الصغيرة «قلة» واقتربت من أستاذها وهي تحتضن رضيعا ولد أعمى. وكان الرضيع ملفوفا بوجهه الشاحب المخضر في آلاف الخرق البالية القذرة كأنه فقد الحياة منذ أيام.

زمجر «أبو شوالي» : ياللا جه دورك. بتعملي إيه بالصرة اللي على إيديك دي؟ انت شايلالي جهازك وجايه تتمختري؟

فقالت الصغيرة: ده أخويا.

ـ إيه !! أخوكي! قربي كده أما أشوف. دنت «قلة» ومدت ذارعيها بالأقذار المهلهلة التي دفنت فيها أخاها بحيث لم يبرز منه إلا وجهه الجامد كوجوه الموتى. وانحنى «أبو شوالي» فوق الرضيع مدققا وازنا قيمة هذا الطفل في الصناعة. يالها من دراية فنية كبيرة تلك التي يستطيع بها أن يعرف قيمة هذا الطفل!

قال: دي حاجة طيبة خالص. روحي اقعدي دلوقت مطرحك. لكن خلي بالك إلا يتخنق ويفطس.. ألا هو بياكل؟

ـ لا ... ساعات يفتح بقه كده.

ـ عال.. عال... روحي بقى اقعدي.

لم يلبث «أبو شوالي» بعد أن لحقت «قلة» بزملائها أن نادى الصبي «كيكا» قائلا:

ـ تعال هنا يا ابن الخنزير وقول على اللي تعرف تعمله.

ـ أعمله في أيه يا معلم؟

ـ في إيه ازاي يا ابن الكلب ؟ ما تكونش فاكرنا جايين هنا نلعب السيجة! اخلص قول درس امبارح.. ازاي تقرب على زبون لابس بدلة جديدة؟

وقف الصبي حائرا لا يحير جوابا.

ـ مش عارف يا ابن الدايخة!

كان التلميذ «كيكا» غبيا بالوراثة، فوقف يحملق إلى أستاذه ويداه تحت إبطه يدفئهما. وكان وجهه النسبي النظافة يلمع في نور المكان فأثار هذا البياض «أبو شوالي» فأرغى وأزبد.

... قرب هنا قرب، ما كونش أنا باحلم ولا إيه. انت غاسل وشك؟ على الله كده وانا كنت أقرم زورك.

امتلأ الصبي «كيكا» رعبا حتى إنه لم يستطيع أن يجيب، لكن نظرة «أبو شوالي» القاسية أرغمته على النطق.

ـ أول امبارح لما الدنيا مطرت كنت في الحارة ونزلت على المطرة وعلى وشي ومقدرتش أحوشها.

ـ بقى ما قدرتش تستخبا يا حمار؟ شوف وشك بقى زي الوش المسلوخ. دلوقت حا عمل إيه للحلاوة دي.. فز من قدامي يا كلب على أمك.

لم يتحرك الغلام. فقد كان يجهل ما يجب عليه عمله ولا كيف يطرده «أبو شوالي» من المدرسة.

صاح (أبو شوالي) : دهده إنت مش عاوز تغور؟

ـ أروح فين؟

ـ تروح لأمك يا بهيم تقول لها إني مش عاوز أشوفك هنا لحسن تتلف لي العيال بنضافتك دي. أنا واخد بالي منك من زمان وملاحظ إن شكلك عمال كده شويه شويه يبقى زواتي. والله لولا إني عارف إن أمك أرملة غلبانه وعاوزه تعمل منك راجل جدع كسيب يعرف يوكلها اللقمة ما كنت خدتك عندي، لكن إنت عاوز تطلع واد صايع من بتوع الشوارع. سبحان الله اللي تريده هو اللي يكون.. روح .. روح يابني انت ماتفلحش تكون شحات.

فهم الصغير «كيكا» أن كل شيء قد انتهى، كل شيء حتى كيانه نفسه ولم يعد عنده في ذلك أدنى شك. لقد طرد من المدرسة ونظر لآخر مرة إلى زملائه ثم اتجه ببطء نحو الباب.

جعل «أبو شوالي» يتحدث بعد ذلك إلى تلاميذه في ضرورة التحلي بالقذارة التامة، وفي التأثير الجميل الذي تثيره القذارة في الزبائن. وضرب الأمثلة التي لا تقبل النقض لإثبات نظريته ثم صرفهم جميعا وطفق يفكر. لقد حاول أن يقنع نفسه بزيف المدرسة الجديدة ويعمرها المحتوم القصر. إذ لا يمكن السير ضد التقاليد أو التخلص بسهولة من العادات الموروثة منذ الأزل. ومن ذا الذي رأى أي شحاذين يسيرون في الطرقات بملابس كملابس المهرجين ويقابلهم الناس بالتهليل والترحيب والإعجاب؟ وحتى لو أنهم صادفوا بعض النجاح في البداية فلن يكون هذا النجاح الا وليد نظرة السحر الزائف الذي ينفثه الجديد. ولن يلبث سكان المدينة أن يلاحظوا ما في هذا التجديد من طرق احتيالية يراد بها خداعهم فلا يرضوا بدوامه، فما أشق إخفاء شقاء ترجع جذوره إلى آلاف السنين مهما تنكر أو ستره طلاء إذ لا يلبث أن يستشف فيبين من جديد.

كـــان «أبو شـــوالى» يؤمن إيمانا لا يتزعزع بفضيلة الإفزاع. شحاذون بوجوه عليها قترة تلقى الرعب أينما حلت: تلك هى الصورة التى يتخيلها أبو شوالى عن القوة. وما قوة الفقراء إلا فى ثيابهم الرثة والأسى البادى على ملامحهم. إنها قوة لا يمكن أن تغتصب منهم. فهى سلاحهم الذى يدافعون به عن أنفسهم ضد عالم المغتصبين الإجرامى وبه سيصلون يوما ما إلى التأثير على العالم وإلى زعزعة ترفه.

اجـتـاحت هذه الموجـة العنيـفـة من الأفكار الحـمراء كـيان «أبو شوالى» كله فرأى أن يسرع إلى «توفيق جاد» ليجادله عله يستطيع أن يقنعه أن مشكلة الفقراء لا يمكن أن تحل على طريقـتـه الساخـرة. كـانت تدفعه إلى تلك المقابلة ضرورة ملحة، إلا أنه أرجأها إلى وقت آخر، فلقد كان حينذاك فى حاجة إلى الراحة لاسيما بعد المشادة التى اصطدم فيـهـا مع «أم عكوش» التى أثرت على أعـصـابه تأثيرا مزعجا.

لما صحا «أبو شوالى» من نومه كان المساء قد خيم على المنطقة. فنظر إلى مجالس تلاميذه وأخذ يوجه إليهم السباب بكل بسـاطة ثم انصـرف يبـحث عن «توفيق جاد».

تنوء الأرض تحت ثقل الليل المخيم، والجو بارد معتم ونيران الحطب ترى هنا وهناك متناثرة فى غير إلحاح. هنا ناس يفـتـرشـون الأرض إلى جـوار أكـواخـهم يخادعون الجوع ويتحايلون على المسغبة بأحـاديث تافهـة، وهناك آخرون احتموا خلف حـوائط مـلاجـئـهم المتـداعـيـة مع نسائهم يتضاجعون فى غير ما كلل أو ملل. والأطـفـال نتـفت البـؤس أبدانهم الطرية وقوس التعب ظهورهم الصغيرة فناموا وسط تلال "ماذورات يحتمون بها من البرد. كان «أبو شوالى» يعرف هؤلاء وهؤلاء وهؤلاء، فأغلبـهم آباء تلامـيـذه وأقـاربهم. لقـد كـانوا جـمـيـعا يحـيـونه بالاحـتـرام والتـبـجـيل، ولكنه يلحظ فى تحيات هذا المساء شيئا من الجفاء، بل إنه ليؤكد أنه سمع كلمات التحدى والتحرش تلقى أمام قدميه. إنه يحس مؤامرة تحاك حوله.

كان على غير بعيد من المكان الذى وقف فيه «أبو شوالى» ضوء فريد انبعث من قهوة «حامد فرغلى» الملقب «بالباشا» لأنه الرجل الوحيد فى الحى الذى يمتلك ثلاث نساء شرعيات. لكن «أبو شوالى» لا يحب أن يراه الباشا أو غـيـر البـاشـا من زبائنه حتى لا يستوضـحـه متطفل عن حادث الصباح فهو يريد أن يتحاشى أية مناقشة قبل ملاقاة «توفيق جاد».

مال «أبو شوالى» إلى اليمين مـخـتـرقا «درب الحـرامـيـــة». وهنا كـان الظلام مستحكما والسكون شاملا. ولا عجب، فقد كـان يسكنه ـ على مـا يقـال ـ أكـبـر المجرمين على وجه الأرض.

سار «أبو شوالى» بضع دقائق قبل أن يتمكن من التـعـرف على عـشـة «توفيق جاد». كانت هذه العشة مكونة من أنواع غـريبـة من الخـشـب المتـآكل المخـتـلف الأشكال والحـجـوم، كـمـا تتـمـيـز بكثـرة التيارات الهوائية التى تخترقها محدثة صفيرا حادا. وجـد (أبو شـوالى) حـجـرا ضخما بجوار العشة فجلس عليه لأنه كان يفضل مـقـابلة «توفيق جـاد» فى الهـواء الطلق ليكون أكثر حرية فى حديثه.

والواقع أن «أبو شوالى» كـان يخـشى أن يتـأثر بالحـيـاة الداخليـة لهـذا الرجل العجيب.

كان «أبو شوالى» يعلم أن «توفيق جاد» لن يلبث أن يخـرج. فـهـو يعـرف كـمـا يعـرف كل الناس ذلك الداء الذى يشكو منه هذا المسكين ومـا يتـرتب عليـه من مضايقات، فقد كان الأديب «جاد» مصابا بالإسـهـال المزمن، وكـان هذا المرض يرغمه على الذهاب عدة مرات فى اليوم إلى المراحيض العامة الواقعة على مسافة كـيـلو مـتـر واحـد من هذا المكان على ناصية الحى الأوروبى وكان الناس يرونه دائما مسرع الخطى منزلق الطربوش إلى الخلف حـتى أذنيـه مـحـركـا عـصـاه فى حركات عصبية مضحكة.

حـاول «جـاد» وهو مـسـتلق على حصيرته داخل كوخه أن يتبين حقيقة ما يشعر بوجوده منذ مدة لقد كان يرجح ألا يكون ذلك الشيء لصا مختبئاً.

وأراد أن يقف لكنه كـان يحس بثـقل يشل كل أطرافه لقد جعله هذا الإحساس يشعر بوجود شيء يرتجف ويتنزى عرقا. غير أنه حاول النهوض وهو يتفرس فى الظلام الكثيف عله أن يميز بعض الشيء مـاذا هناك. فلما عـجـز أخذ يبـحث عن بقـيـة شـمـعـة ملقاة على الأرض. فلما وجدها أشعلها. حينذاك رأى مشهدا عجبا بعث فيه بعض الهدوء. لقد رأى فى ركن من أركـان العشة دجـاجـة سمينة ذهبـية الريش تقف فى موقف خلاب وتنظر إليه بعينين ثابتـتين كـأنـهـا تريد تنويمه. أخذ «جاد» وافـتتن بهـذه الدجـاجـة فى مـبـدأ الأمـر ثم لم يلبث أن عـراه الدهش: كـيف دخلت عنده؟ إنه يعرف أن أحدا من أهل الحى لا يملك دجـاجـا ولا يربيـه. إنه لا يزال يذكر آخر دجاجة رؤيت فى الحى. إنهـا تلك التى تغـذى بهـا «البـاشـا» يوم خروجه من السجن منذ سنتين.

لبث «جاد» تركبه الحيـرة ويتساءل عن معنى ظهور هذه الرؤى العجيبة. إن ثبات الدجاجة يربطه هو أيضا ويلقيـه فريسـة للجـمود الكلى. لقـد مـضت مـدة طويلة لم ير خـلالهـا دجاجـة كـهـذه عن كـثـب. ثم إن فى عـينى هذه الدجـاجـة جاذبية مغناطيسية تجذبه إليها. إنه يشعر كـأنه واقع تحت تأثيـر نسـوى من النوع

الخطر. إنها تسحره فهو يحس أنه مدفوع إليها برغبة ملحة تهز كيانه هزا. وتوقف جسمه عن الحركة تحت سحر عيني الدجاجة الواسعتين ذات الريش الذهبي. إنها تلوح كامرأة حساسة تمنى مريدها بالوعود المجهولة.

خيل إلى «جاد» أن الدجاجة قد تحركت فتملكه شعور بقرب وقوع شيء غير عادي. توقع أن تخرج من ريش هذه الدجاجة امرأة مسحورة شهوانية تهز أردافها الممتلئة وهي تسير ويضيء وجهها الجميل ظلمات الليل الموحش.

لقد كاد أن يغمى على «جاد» المسكين وهو ينتظر تحقيق هذه الأمنية.

طال الزمن ولم يحدث شيء أكثر من أن انطفأت الشمعة فأدبر خيال «جاد» الذي عاودته الآلام الحادة من جديد. لقد انتابه ذلك الإسهال اللعين، فترك حصيرته والتقط طربوشه وعصاه من الأرض وانطلق يجري.

رأى «أبو شوالي» «جاد» وهو يخرج فأسرع خلفه ليلحق به وصاح: استنى شوية يا جاد أفندي عاوز أقول لك حاجة. توقف جاد مأخوذا. لكن دهشته لم تدم طويلا إذ كان ينوي السير مهما كلفه الأمر فرد عليه قائلا:

ـ مساء الخير يا أستاذ. بس أنا ما عنديش وقت أقف عشان مستعجل أرجوك أجلها لبعدين.

فهمس «أبو شوالي» في صوت رزين: أنا عاوز أكلمك في حاجة. تمالك «جاد» نفسه وقال: طيب ياسيدي قول. بس ماتنساشي إني مستعجل. إنهما الآن في الطرق العامة وهناك في الحي الأوروبي تسطع الأنوار الحكومية الأخاذة بالألباب.

كان «جاد» أثناء سيره يأتي من الحركات ما ينم عن آلامه. إنه في الخمسين من عمره ويلبس بذله عتيقة بنية اللون ولا يخلعها عن جسمه أبداً. التفت «جاد» ناحية«أبو شوالي» ليشرح له حالته لكن آلامه عاودته من جديد وأرغمته على الإسراع.

ونظر إلى «أبو شوالي» بعد لحظات قائلا:

ـ إنت رايح المراحيض يا أستاذ؟

ـ لا. أنا بس ماشي معاك. لكن قل لي إنت ليه ما بتقضيش حاجتك جنب عشتك زي الناس كلها؟!

ـ أقول لك إيه يا أستاذ؟! دي مسألة يطول شرحها. لكن ماأقدرش أعمل حاجة زي دي أبدا...

ـ آه فهمت... إنت خايف ألا الناس تشوفك؟ قابل جاد هذه الدعابة بتأفف صامت، فازداد في مشيته سرعة كي يتخلص من مرافقة الأستاذ. فقد كان جاد لا يزال يحتفظ بتربية عائلية أخلاقية جعلته يدهش لبلاهة هذا الرجل الذي يطلب من مهذب مثله أن يرتكب خيانة ضد الفكر ويقضي ضرورته تحت أنظار المارة.

بدأ «أبو شوالي» يتحدث في الموضوع الذي كان يشغل باله كثيرا:

ـ في الحقيقة أنا جيت أكلمك يا جاد أفندي في الخطر اللي بيهدد الفقراء.

ـ خطر أيه يا أستاذ؟

ـ خطر البدع. خطر الفنطزية.

حاول جاد أن يتهرب من ثرثرة أستاذ الشحاذة خاصة وأنه يشعر بكراهية نحو هذا الوسط الذي أرغمته الظروف المتقلبة على العيش فيه. إنه يشعر بامتعاض غريزي من هذا العالم الغريق في التعاسة. إنه يميل بطبعه إلى حياة المرح والمجون الصاخبة. ومن أجل هذا ارتد بخياله إلى تلك الدجاجة الذهبية الريش؛ المغرية العينين، والتي اختفت بغتة..

أخيرا التفت إلى «أبو شوالي» قائلا: انت كنت بتقول إيه يا أستاذ؟!

ـ كنت باقول يا جاد أفندي إن الفنطزية خطر على الفقراء. إحنا محتاجين لحاجة تانية.

ـ حاجة تانية زي إيه يا أستاذ؟

صاح «أبو شوالي» في قوة: إحنا محتاجين للواقع الحقيقي.

شلت كلمة الواقع حواس «جاد» فلم يعرف كيف يجيب. ولقد كان يتساءل إذ كان من الأفضل أن يحدث الأستاذ عن هذه الدجاجة ذات العينين المغناطيسيتين التي حاولت أن تغزيه كامرأة عاهر. كما أنه لم يكن يعرف في الحقيقة ما الذي كان يطلبه الأستاذ منه ولا سبب هذه المحادثة التي لا فائدة لها، فحاول الهرب. ولكن «أبو شوالي» أمسك بذراعه واستطرد مستعطفا: ـ إنت بذرت فينا بذرة خسراته رايحه تضيعنا ودلوقت إيه اللي أنت ناوي تعمله؟

ـ الفنطزية شيء جميل يا أستاذ.

ـ أبدا دي من عمل الشيطان وفيها هلا كنا. إن هذا المتأدب الجهول ليجهل البؤس الحقيقي، البؤس الأصيل الثابت الذي يولد مع الإنسان. أما بؤسه هو فجديد عليه غير مستقر. ولقد أراده فذهب إليه. إنه يستطيع الخلاص منه ونسيانه في أول فرصة. لكن الآخرين لا يستطيعون. إذ لا بدلهم من وقت طويل لتنظيم الانفجار الهائل الذي سيخلصهم.

ـ إلا قل لي يا جاد أفندي: إنت ناوي تفتح مدرسة؟

ـ مدرسة إيه يا أستاذ؟

ـ مدرسة شحاتين تعلمهم فيها طريقتك.

ـ مين اللي قال كده؟ أنا ما عنديش أبدا الفكرة دي. بشرفي أنا ما انا فاهم حاجة من اللي بتقوله.

ـ إنت كنت كلمتنا من كام يوم لما كنا قاعدين فى قهوة «الباشا» عن علم اسمه علم النفس، وحتى فيه شهود سمعوك لما قلت إنك طلعت طريقة جديدة للشحاته. فاكر؟

ـ آه، افتكرت. دى بس فكره مرت بخيالى. إزاى مش عجباك؟

ـ دى فظيعة خالص.

ـ ليه؟

ـ عشان دى تجرح الفقرا فى عزة نفوسهم. إحنا مش عايزين نتخفى فى هدوم مهرجين عشان يكون لنا حق نعيش. إحنا لازم نكسب عيشنازى ما احنا. واللا يعنى عاوز تخليهم يفهموا إننا سعدا؟ لازم ولادنا يبينوا غلبهم وشقاهم عشان يكونوا عبرة حية وتوبيخ متحرك للأغنيا المرزوقين. لازم نقرفهم ونطرشهم بريحة بؤسنا عشان يحسوا بوجودنا.

ـ أنا كنت باحسب إن شىء من الألوان الزاهية كان يدى تأثير.

ـ إحنا مش عايزين نعيش بالألوان الزاهية اللى تعطى تأثير. إحنا عايزين نعيش فى الحقيقة ونبقى ناس حقيقيين يقاسوا وجروحهم باينة. فاهم يا جاد أفندى. آدى اللى كنت عاوز أقوله لك.

فكر جاد لحظة ثم قال:

ـ لكن الشحاتة مش محتاجة لتعديل.

لازم تفضل زى ما هى أو تختفى إلى الأبد من الدنيا.

بقيا كلاهما بعض الوقت فى صمت بينما الحياة حولهما تسير، حياة فوق الأحلام والانتقام ولايمكن أن يوقف سيرها الحثيث أحد. تطلع «جاد» أمامه ليقيس بعينه المسافة المتبقية حتى يصل إلى المراحيض العامة. ثم جرى فجأة ساحبا (أبو شوالى) الذى كان ممسكا بذراعه.

قال (أبو شوالى) فى زفرة: ـ مش عارفين إيه اللى مخبيه لنا المستقبل.

فأجاب (جاد): المستقبل فى البناية الصغيرة دى اللى شايفها بعيد.

قال أبو شوالى فى دهشة: لكن البناية دى تبقى المراحيض.

ـ تمام تمام. المستقبل فى المراحيض العامة على الأقل دلوقت.

لم يعد(جاد) يستطيع أن يتحمل أكثر من هذا فجرى مسرعا فى خط مستقيم نحو المستقبل.

وبقى (أبو شوالى) وحده وسط الطريق، ينظر إلى السماء المظلمة، ثم يحملق أمامه حيث توجد المدينة الشرهة المجرمة. وكان يرى المستقبل وقد خطته نقط دموية فى قلب هذه المدينة. ■

ترجمه «عن الفرنسية»
عبدالحميد الحديدي

البير قصير

قصص

٣ ـ ساعى البريد رجل مثقف

قال كان الحر شديدا جدا وقد وقف ساعى البريد كعادته كل يوم أمام دكان حنفى الكواء فى حارة «المرأة الحبلى»

قال: السلام عليكم.

وبدأ الكواء، الذى كان كعادته يغط فى نومه، يتململ من هذا الإزعاج اليومى الذى لا يستطيع له منعا. وفتح عينيه ببطء ونظر إلى الساعى بغباوته التى لازمته منذ ولادته. كان يود لوفرك عينيه ولكن هذه الحركة بقيت مجرد فكرة، فقد كان يجد نفسه دائما عاجزا عن القيام بأى مجهود إذ كانت تشل حركته منغصات غريبة لا اسم لها. ولولا هذا الكسل الوبائى لكان أحق أهل الحى بأن يوصف بكلمة «عادى».

رد حنفى على تحية الساعى ثم انكفأ إلى نومه الأول بلا حركة ولا مجهود، بل ثقيلا كحجر سقط إلى أعماق الماء. فقد كان النوم مادته الطبيعية.

لكن ساعى البريد لا يريده على هذه الحال. فقد كان ذلك الصباح فى حاجة إلى حنفى ليتحدث إليه فى مسألة خاصة كانت تزعجه كثيرا. وكان وجهه، حقيقة، يعبر عن خوف خاص يحيط به، ولم يكن خوف الساعى هذا بلا سبب. فقد كانت العلاقات متوترة بينه وبين سكان حارة «المرأة الحبلى» ومع ذلك فقد تشجع قائلا:

ـ اصح يا حنفى!

فرد الكواء بصوته الممتلىء بالنعاس.

ـ إيه كمان؟

ـ ولا حاجة، بس فيه جواب علشانك.

بدا هذا الحماس الذى أظهره الساعى لإيقاظه كأفظع ما تكون قسوة بشر. ولم يكن الكواء ليتصور أفظع من هذا تمثيلا به. أفلأنه يعرف القراءة والكتابة، يستحل هذا الساعى الشقى لنفسه أن يكون سما زعافا؟ كان اسمه «زويا» وكم من مرة ناله الأذى الشديد فى هذا الحى، ولكنه كان يعود دائما، فقد كان من المستحيل طرده. وإنه ليتعرض كل يوم، فى سبيل القيام بخدماته العامة. إلى أن يذهب إلى زوجته آخر النهار على عربة إسعاف، وقد كان أهل الحى يكرهون فيه بذلته الكاكية ذات الطابع العسكرى. ولقد كانت مصلحة البريد تستعين ـ مدة من الزمن ـ بشاويش شجاع كان يلازم الساعى فى تجواله خلال هذا الحى المعكوس.

وكان الرجل قصيرا، رفيعا، كل ما فى شكله يدعو إلى الشر والعدوان. وكان، وقد علق محفظته الكبيرة إلى جانبه، كأنه إنتاج مزيف من الجنس البشرى، ثقيلا بادى الثقل. وكثيرا ما كان صغار الحى يعترضون طريقة فيمسحوا على مؤخرته العجفاء بأيديهم التى اعتادت هذه الحركة. أما هو فكان يسبهم بأدب شأن الرجل المثقف.

وكانت هذه المهنة بأخطارها التى يلاقيها كل يوم تجعله يرى فى نفسه نوعا من الشجاعة والبطولة. ولقد بدأ يضع على عينيه النظارات لا لشىء إلا ليظهر تفوقه وامتيازه.

وظهر الكواء مرة ثانية على سطح الحياة كأنه غواص من خلف موجة. وكان يحمل معه جملة من الأحلام الجميلة التى سرعان ما صارت حزينة خابية بمجرد أن لمست نور اليقظة، ففقدت ميزتها كأحلام ولم تعد إلا أجزاء من الحقيقة والواقع، مخيفة، ممتلئة بالقلق والاضطراب. إنه يلعن نفسه على أنها تضعف دائما أمام هذا الساعى المميت، وها هو ذا الآن يريد أن يمنعه من النوم، أفتسمح السماء بمثل هذه الجريمة؟! أين إذن الإنسانية، والمدنية كلها؟!

صرخ حنفى ليظهر الشر، ولكن بلا جدوى فقد غلبه النعاس.

- بتقول إيه يا ابن الكلب؟ جواب علشانى؟ مين دا المغفل اللى بيهزر ويكتب لى؟ خليه عندك جوابك الوسخ دا. والا إديه لأمك، موش عاوزه، بتضحك على يابوسطجى الكلب؟

وكان تصميمه عن غير ثقة، تماما كطبيعته المهملة الكسلانة. فهو يريد أن يعرف شيئا عن هذه الرسالة. هذا هو الواقع.

وكان ساعى البريد مستطيعا أن يتركه له ويذهب إلى حال سبيله. ولكن لسوء الحظ كان الكتاب موصى عليه. وفوق ذلك، ماذا هو فاعل ليحمله على توقيع إيصال الاستلام؟ وكان زويا يعلم أن ذلك لم يكن بالأمر الهين.

فقد كان للكواء مبادئ تشذ عن كل حقيقة ممكنة، وكان من المستحيل إقناعه بسهولة بأى شيء.. والله يا حنفى يا خويا، أنا مش باضحك، عليك. دا جواب باسمك، جواب مسوجر كمان.

- مش عاوزه بأقول لك، يا بن الكلب. جواب مسوجر! مؤكد موش ليه.!

- لك، خد بص هنا، مافيش فى الدنيا واحد يقدر يقرا عنوان زيى، بس لو كنت ترضى تمضى.

وكان ينطق هذه الجملة الأخيرة فى تردد كأنه يأتى أمراً مشينا. ثم هيأت له نفسه أن ينتظر وألا يقول شيئا بعد ذلك.

ولقد ناء الكواء الذى كان يضاجع زوجه طوال الليل، بحمل الحوار الطويل. فقد كان يكره الحديث الطويل ولا سيما بالنهار. وقد جاءت قصة الكتاب الموصى عليه ضغثا على إباله، وقد كان من المستحيل عليه ن يعرف اسمه على الظرف الذى قدمه الساعى لأنه لا يعرف القراءة والكتابة.

وبعد مناقشة سخيفة، دامت حوالى ربع ساعة، قبل أن ينبش شكلا كالهرم المقلوب يدعى أنه إمضاؤه، وكان عزاه عن هذا الخضوع أنه بهذه الإمضاء التى لا معنى لها، قد سخر من المصلحة، تلك المصلحة العظيمة المعجبة بنفسها، التى توظف فى خدمتها، هذه اللانهاية من الناس من أمثال زويا. كان هذا مكسبه الوحيد.

- ودلوقت بقى يابن الكلب، رايح تقرا هولى والا اقتلك!

وتقدم الساعى، وقد ركبه غرور العلم، وظهر استعداده لوضع ميزته فى خدمته فيظهر لهذا الكواء الجاهل إلى أى مدى بلغت به المقدرة.

تحتل حارة «المرأة الحبلى» - وقد سميت بهذا الاسم لأن ساكناتها دائما حبالى - مركزاً ممتازاً ذا نفوذ فى المنشية، أحد الأحياء الوطنية بمدينة القاهرة. ويعيش معظم سكانها الذكور «بالقدرة»، ويضربون زوجاتهن كل يوم تقريبا. وهذا يفسر إلى حد ما، كبرياءها وشموخها على بقية الحارات الأخرى - فى ذلك الحى - حيث يتحكم العنصر النسائى، أما هنا فكان عنصر الذكور هو المتحكم بشكل واضح.

أما من الناحية الصحية فقد كان عليهم أن يحاربوا بعض الأصوات المزعجة، ولقد نشبت أول ما نشبت هذه الحرب المطهرة ضد الباعة المتجولين، فقد كانت هذه المخلوقات المتبربرة تبدأ فى الساعة السادسة صباحا فى صراخ كصراخ المومسات، تنادى على بضاعتها بغير احتشام، ولا تخجل أن تشبهها بنادر الفواكه. وهكذا كان نوم الصباح اللذيذ من الكماليات البعيدة المنال والآمال الخرافية التى يسمع عنها ولا ترى. ولم تستمر المقاومة أكثر من بضعةأشهر، ولكن الحرب كانت أيضا معلنة على سائقى السيارات ومجموعة أخرى من المضايقات الصوتية المستديمة أثناء الكفاح ضد هؤلاء الباعة المتجولين. وبالاختصار اختفت الرحمة فى معاملة مزعجى الراحة العامة جميعا، وكثرت الأمثلة على القسوة التى استعملت ضد هؤلاء المعتدين وتعددت، كما حدث لبائع الخضار المتجول الذى وجد ذات صباح مقلوبا على عربته اليد، على شكل من كان نائما ولكنه كان ميتا.

ولقد أدى تحقيق البوليس إلى اكتشاف مدهش. لا نعنى اكتشاف القاتل فقد سهل معرفته بسرعة ولكنه اكتشاف ذو صبغة أخرى، صبغة إنسانية، فقد مات بائع الخضر المتجول كما يظهر من سقوط مبولة من الفخار ألقاها على أم رأسه «رضوان على» أفقر إنسان فى العالم من شباك كوخه. ولقد كانت المبولة الفخار، التى ألقاها على البائع المتجول، قطعته الوحيدة من الأثاث، ضحى بها لينفذ سنة النوم الصباحية فى كل الحارة، وأمام مثل روح التضحية هذه أفحم رجال البوليس أنفسهم.

والآن وقد أصبحت الحارة هادئة نسبيا، يستطيع الإنسان أن ينام حتى الظهر من غير أن يزعجه أى صوت خارجى. كانت الحرارة على أشدها فلم تكن تطاق. وقد انتظر حنفى فى صبر نافذ بداية قراءة هذه الرسالة وكانت الرغبة فى النوم تقض مضجعة.

فتساءل: وبعدين أمال؟

فاتخذ ساعى البريد هيئة العلماء وقال بصوت المستسلم:

- دا جواب من شنطوح الجزار.

- شنطوح الجزار! عاوز إيه منى دا راخر!

- يظهر يا حنفى إن له عليك حسبة.

- أنا له عندى حسبة! حسبة إيه يا ابن امك؟

انت حتبطل الأمور دى ولا إيه؟ دانت مش بوسطجى، دانت والله وش خراب. زوبا يا ابنى، سبنى فى حالى وحياتك.

لكن زوبا لم يتحرك. فقد كان هذا العمل الأدبى يهمه إلى أقصى حد. وفى الواقع كان حل رموز كثير من الكلمات فوق طاقته. فقد وجد نفسه وجها لوجه أمام أدب غنى معكوس ولا سيما فى اختيار مفرداته. فلابد أن شنطوح الجزار قد استكتبه لدى كاتب عمومى ذى مقدرة غير عادية.

ولقد قرأه زوبا مرتين أو ثلاثا، زيادة فى الدقة، وأخيرا قال:

ـ حنفى يا خويا، كل دا حاجة بسيطة. دكانتك بتاعت الجزار شنطوح، وانت مادفعتلوش الإيجار من ستة أشهر، فبيقول لك إن ماكنتش فى ظرف أربعة وعشرين ساعة تدفع له فلوسه رايح يحجز عليك، داكل ما فيها.

ـ يحجز على؟ وبعدين؟

تضايق ساعى البريد من هذا الرد غير المنتظر بعد أن ظن أنه انتصر. فقال:

ـ أنا حسيبك. السلام عليكم.

ـ استنى هنا يا ابن الكلب! يابوسطجى النحس، أنا عارف انك ماتجبليش إلا النكد. قل لى، حايحجز على الدكانة؟

ـ على اللى فيها.

ـ لكن مافيش حاجة فى الدكانة؟

لقد كان هذا الرد بديهياً جدا. فلم يكن هناك داع لإتعاب العين لترى أن دكان هذا الكواء مهجورة. فلم يكن الناظر فيها ليرى غير خوان من الخشب مغطى بقماش رمادى كان يستعمل فيما مضى لكى الملابس، ذلك إذا صرفنا النظر عن بعض أدوات قليلة جدا أكل عليها الدهر وشرب.

قال زوبا: طبعا حايبيع المكاوى.

ـ المكاوى! دا أنا أبطحه بيهم قبل ما يبيعهم ابن الحرام دا.

وكانت هذه المكاوى مهملة فى مخزن الدكان وقد علاها الصدأ وظهرت كأنها من الآثار الأركيولوجية. وعلى الجملة فقد كان كل ما فى المخزن يظهر كأنه نتيجة تنقيبات أثرية حديثة. وفى المخزن أيضا كان يجتمع أهل الحظ من أهل الحى ليتذوقوا لذة الحشيش المحرمة.

وبهذا كانت لدكان حنفى أهمية رئيسية عند أهل الحى كله. لذلك قد تحدث هذه الضربة غير المنتظرة من شنطوح الجزار، انقلابا فى نظام قائم إلى الأبد. فأين يدخنون المخدر؟ يجب أن تعالج هذه الأزمة بأسرع ما يكون.

قال ساعى البريد متسائلا: تفتكر إنه غنى جدا؟

ـ مين ده؟

ـ شنطوح.

فأجاب حنفى الذى كان يظن أن امتلاك هذا الدكان ثروة ضخمة.

ـ طبعا غنى. كل الدكانة دى بتاعته.

ولقد لعبت فى هذا التقدير للثروة رائحة الحشيش التى كانت لاتزال فى جو الدكان. فإن المكان الذى يحرق فيه الحشيش يتخذ عند حنفى الكواء مكانة الأماكن المقدسة.

كان الساعى يريد أن يتركه، ولكنه كان ينتظر حتى يجد حنفى حلا لأزمته. فقال بقلق:

ـ ناوى تعمل إيه إمال؟

أجاب حنفى بصوت رزين

ـ حاجة بسيطة، راح أضرب مراتى.

مفيش طريقة ثانية.

ـ ليه؟ هى هى اللى عندها الفلوس؟

ـ لا.، دى حماتى. وما تحبش تشوف بنتها بتنضرب، أصلها حنينة، فاهم بقى؟

كان الساعى يفهم جيداء لكنه كان متأثرا من هذه الأخلاق فسكت سكوت الرجل المثقف السامى.

واستأنف الكواء كلامه قائلا:

ـ ادى انت شايف. أنا مغصوب إنى أضرب البنت الغلبانة دى. تقوم تصرخ وتزعق قوى لدرجة أنها تقدر بسهولة تسد مسد أورطة ندابات فى محزنة. يقومو يقولو إن اللى وش جرس وإن الصوات اللى بيطلع من البدرون اللى ساكن فيه يقلب كيان الدنيا ويعى الحارة كلها. لكن حاعمل إيه؟ لازم أدفع دين شنطوح الملعون ده. من غير كده، السلام عليكم فى قعدات الحشيش.

وكانت فكرة أنه سيقوم من مكانه تشغله منذ فترة من الزمن. فقال للساعى أن ينتظر هناك وألا يتحرك لأنه فى حاجة إليه.

وترك الكرسى الذى كان كأنه سمر فيه منذ الصباح، بحركة بطيئة لا فائدة فيها وخارجة عن دائرة الوجود، ثم تمطى وتثاءب عدة مرات. ولقد آلت جلابيته البيضاء إلى اللون الرمادى القذر، ولم يكن حنفى قذرا من الفقر فحسب وإنما لنسيانه كل ما لا يتصل بأحلامه السامية الإلهية الثمينة أيضًا، فقد كان يخشى أن يفقدها إن هو سار أو أتى بأقل حركة، ولقد ذابت شخصيته بأجمعها وتبعثرت فى الهواء عندما انتهى

من نومه وانتقل إلى العمل كأنه شيء مؤقت تافه.

ودخل المخزن الملحق بالدكان يبحث عن قطعة مستوية من الخشب يستعملها فى ضرب زوجته.

والشمس هناك فى كبد السماء تحتضن الأرض فى جنون، وقد امتلأ الجو بأنين يشبه صرخات مكتومة لعذراء تفتض،والحرارة تتدفق معترضة الحياة، تلهب الكائنات وتوقظ الأبالسة فى جسوم الأطفال التى لا تستطيع لها دفعا، مفترسة فى غضبها كل ما يعترضها ومثيرة للعطش، العطش إلى كل شيء، إلى الشفاه، إلى الروح، إلى العيون، إلى الجسد، من للبشر ينقذهم من هذا الجحيم؟ من زوابع التراب تعميهم؟ زوابع يستنشقون ترابها ويبتلعونه دائما وفى كل مكان. ومن العرق الذى يغمرك بمائه الفاتر ويجرى على جلدك ويجعل من ملابسك الخفيفة شيئا لا يحتمل يدعوك إلى الرغبة فى الموت؟ ومن البراز المتروك ليجف بجوار الحائط؟ ومن الذباب؟ شعوب الذباب الفظيعة، التى تحط منتصرة على الجروح، باحثة عن الغذاء فى حفر الصديد العميقة الدامية، وبجوار أنوف الأطفال حيث تجذب الإفرازات برائحتها جموع الذباب التى تسمم غذاء الفقراء، الفقراء الذين لم يعودوا يتألمون ولم يعودوا يتحركون، لأنهم ليسوا من العالم وقد اشمأزت منهم كل هذه الأشياء...

عاد حنفى ووضع الفلقة بجانبه على الخوان. ولم يكن قد قرر بعد نهائيا أن يذهب لضرب امرأته، فقد كان تعبه ينصحه بألا يأتى عملا كثير الحركة كهذا.

فسأل ساعي البريد:

ـ أنت بتضرب مراتك؟ أنت؟

فقال زويا محتدا:

ـ أنا أضرب مراتى؟ إنت فاكرنى فلاح؟

أنا باحترم مراتى، وهى كمان بتحترمنى. وهى عارفه إد إيه أنا راجل ذكى.

قال الكواء:

ـ اسمع يا زويا، انت أحسن لك تلبس جلابية. البدله العسكرية دى مش لايقة عليك بالمرة. لا والله ما هى لايقة لك أبداً صدقنى دا أنت صعبان على.

ـ خلى صعبانيتك لنفسك ولأهل حتتك كلهم.

الله الغنى عنها. أنا راجل ممتاز. أنت يمكن تكرهنى خالص وتسبنى لكن أنا دائما أقوى منك.

فسأل حنفى بشك

ـ ازاى ده؟

لقد نالت منه كل حوادث هذا الصباح، فلم يعد يدرى ما الذى يمنعه من أن يخنق الساعى.

خشخشة أوراق الشجر الجافة أو أزيز الحشرات الدوارة أو أقل ذبذبة، تلتقطها الأذن. فالناس نيام وقد ازدادت وطأة السكون بعد أن هدأ الناس وحديثهم الذى لا ينقطع. وقد جعل لهيب الجو المتأجج الانتظار ثقيلا لا يحتمل. وكان زويا يتردد بين رغبته فى الإفضاء بكل ما يريد قوله، وبين طبيعة الخوف من الأقدام. ولكنه يشعر أنه قال الكثير، وأن السكوت بعد هذا لن يدل إلا على وجهة نظر زائفة. وعلى ذلك تظهر المصيبة ضئيلة فى عينى زويا الذى يريد أن يقدم حسابا كاملا حقيقيا عن عظمته. لا. الأفضل ألا ينتظر بعد، فقد لا تحين الفرصة مرة أخرى وليس حنفى هذا شريراً، فزويا يثق به، ويعرف طبيعته السلبية مادام يتركه ينام. إذن فممن يخاف؟ لا أحد فى الحارة ولا أحد قريبهما ينصت إليهما؛ إن شيئاً ليقول له: سيكون لهذه اللحظة أثر حاسم فى مستقبله.

ويسمع من بعد مواء قطة جائعة. ويتساقط فى فضاء مجاور بلح رطب من نخلة معوجة. وكان صوت سقوط البلح الجاف يغز فى القلب كضربات سكين لأنه كان بين سقوط كل بلحة وأخرى فترة من الكرب طويلة. وكان زويا فى صمته يشعر بازدياد الكرب، وتخفى عليه أسبابه، ويحس شدة كتلك التى يشعر بها ذو الجوع الجنسى. يسكت؟! وإلى متى السكوت؟! إنه يلتفت إلى أقصى الحارة ليتأكد من أنه لا يوجد حتى حيوان يستطيع أن يسمعهما. ثم ليهمس فى أذن الكواء.

ـ وبعدين؟ أنا ماشى بقولك، لكن افتكر يا حنفى إن أنا عندى فى الشنطة دى كل أسرار الحتة. دى برضك حاجة جامدة مش كده؟ تصور حكايات صغيرة محبوسة فى شنطة أوديها مطرح ما أعوز. أقدر أرميها إن حبيت فى بلاعة المجارى، لكن لا، أنا استحسن أنى أتنور باللى فيها، اهجص باللى فيها واعرف قراركو. خدت بالك دلوقت وقدرت تميز أهميتى؟

ـ لا لا، أبدا، انت بتهجص يا غلبان.

ـ أما حقيقى إنك غبى. لازم أفسر لك بقى، تشوف إزاى إنتم فى إيدى، اسمع يا حنفى. كل الجوابات اللى عندى هنا فى حيازتى، معناها إيه عندك باللى ما تعرفش تقرا؟ مفيش إلا حبه ورق،مش كده؟ ولا واحد منكم يقدر يفك خط جواب يجى له. أنا اللى دائما بأقراها لكم.

فهمتنى دلوقت؟ كل مشاكلكم؛ كل فضايحكم، كل وقعاتم، عارفها من طق طق لسلام عليكم، من أولها لآخرها. آه يا حنفى يا حبيبى مش ممكن تعرف إيه اللى يخبيه جواب.

ترى ما الذى يدفعه إلى أن يبوح هكذا بأفكاره السرية التى كان يحتفظ بها فى أعماق روحه كتعزية قيمة لتضحياته وتعويض لمجده المؤكد رغم اختفائه؟! هو نفسه لا يدرى. لقد دفع إلى هذا رغم السنين الطويلة من الصبر العنيد، فطفح بالكلام، بكل غريب فى دقته، مخاطرا بكل شبهة تلحق به. لم يستطع أن يسكت.

- آه، ما يمكنش تخفى على حاجة. عارف كل حاجة بأقول لك.

ووقف على أطراف أصابعه، فأحس كأنه مئذنة عالية، يتحكم فى شموخها بأهل هذا الحى وأهل الأحياء الأخرى أيضا، كلهم، جميعا، تحت قدميه تبهرهم الحكمة العلوية فى ألفاظه. هو النبى. النبى اللامع، الذى كشفت الأيام عنه أخيراً وكانت عيناه اللامعتان خلف زجاج نظارته يخرج منهما برق كذلك الذى ترسله عيون الحيوانات المتوحشة وهى تغرز أنيابها فى لحم فريستها. وبقى الكواء ساعة مشدوها من انقلاب الساعى هذا. ثم قال وقد تملكه الرعب، كما وتملكته الرغبة فى أن يعرف ويزداد معرفة:

- عارف إيه؟ يابن الكلب!

- آه! عايز تعرف؟ طيب يا حنفى يا ابنى، فتح ودانك. اسمع. يهمك إنك تعرف أن «منزول» القرداتى متجوز واحدة بربرية فى السودان؟

- صحيح؟! حاجة غريبة خالص. لكن عايز أعرف إزاى أنت عرفت؟

- مفيش أسهل من كده. حاتشوف.. بقى لى شهرين وأنا باجيب له جوابات عليها ورق بوستة من السودان من مراته البربرية دى. كان اتجوزها وسابها يظهر، من أيام ماراح السودان يدور على قرود متعلمة. الحكاية دى بقالها دلوقت سنين. لكن البربرية الملعونة وقعت على عنوانه والنتيجة كانت الجواب الغرقان فى الحنان الزايد المتوحش ده. جواب كاتبه كاتب عمومى بربرى ومع ذلك برضه أنا اللى قريته له وأنا قرفان.

قال الكواء بصوت مرتفع:

- دى حاجة عظيمة خالص. دا أنت يازويا يا ابنى عفريت؟

- عجبتك الحكاية دى؟ عايز كمان واحدة زيها؟ خد اسمع. أبوخضرة، أبوخضرة العبقرى بريمو الحتة فى الحب مالوش فى الشغل، عرفت إزاى؟ حاجة بسيطة. برضه من الجوابات. يظهر إنه سمع عن واحد شيخ فى ببا فى مديرية بنى سويف، إنه يعرف طرق ما تخيبش فى علاج الارتخا دا، فكاتبه. والثانى هات يا جوابات ووصفات سحرية ما يمكنش الواحد يفك خطها، وفى طلب الفلوس يكتب بخط معقول عال العال. عايزنى كمان أقول لك انى أنا اللى كنت بأقرا له واكتب له! هيه؟ عايز كمان حكاية من العينة دى وإلا اكتفيت بكده!

- أيوه كفاية. دا أنت عفريت صحيح. عمرى ما كنت افتكر إن ده يكون. لكن أمال قل لى راح تعمل إيه؟

- ولا حاجة أبداً. حافضل عايش وماسككم فى إيدى. وما حدش حايعرف. ما حيكونشى غيرك وغيرى اللى يعرفوا. وانت مش حاتقول حاجة. مش كده؟ أنا من زمان كنت مختارك عشان أقول لك الحاجات دى كلها. انت مش ممكن تخونى.

ذهل حنفى لهذا الاكتشاف. فقد كان يضايقه أن يفكر فى أشياء جدية إلى هذا الحد، ومع ذلك فهى حقيقية لاشك فيها. فلم يكن ساعى البريد الواقف أمامه هو بعينه زويا الذى يعرفه، زويا المضحك الحزين، الذى يعرفه جيداً سكان حارة «المرأة الحبلى» الذين جعلوا حياته مستحيلة، وطاردوه بلواذعهم. كان هذا الواقف زويا آخر، ربما شيطان زويا حل محله، لأن زويا الحقيقى. الكائن الساكن الهادئ الخنوع قد يكون مريضًا أو مسجوناً. ومما كان يقرب شبه هذه الحوادث بالكابوس ذلك السكون المخيم وتلك الوحدة المؤلمة التى وقعت فيها. فلو أن إنساناً خطا فى الحارة وقتذاك لوجد حنفى القوة للاستغاثة به. لكن أحداً لم يظهر.

ووقف ساعى البريد يجتر انتصاره. وحسب أن قد ارتقى قمة على ارتفاع يسبب الدوار. وهذه أول خطوة فى سبيل انتصاره على قطيع من الجهلة النجساء. لقد كان ذلك اليوم عنده يومًا سعيداً. نعم لقد بدأت نشوة زويا من الصباح الباكر، قبل هذه المناقشة مع الكواء بكثير. وتذكر زويا وجه ذلك المجهول، وجها يتنفس الذكاء بل حتى العبقرية. وقد كانا جالسين معًا فى شرفة القهوة، قهوة «الحياة السهلة»، وقد أخذ كل منهما كأسًا من الشاى. وهكذا حدث هذا الشىء العجيب. فلقد كان المجهول يجلس إلى مائدة مجاورة. فابتسم فجأة كمن يحاول أن يجعلك تفهم مركزه وفى الوقت نفسه يعتذر إن لم يستطع أن يفيدك كثيراً. ولم يفهم زويا بادئ ذى بدء معنى هذه الابتسامة. فماذا يريد منه ذلك المجهول؟ أهى إشارة عطف، من ذلك النوع الحار الذى تعرفه الأرواح الزميلة فيما بينها؟ نعم. ما كان يمكن أن يكون غير ذلك. فقد كشف ذلك المجهول (وهو ولاشك من الشخصيات ذات الثقافة الكبيرة) فى زويا رجلا من الخاصة، أضاعته غلطة الجهل المحيطة؛ فغلبته الحاجة ولكنه مع ذلك كان ممتازاً جديراً بالاحترام. وقد كان يقول أيضاً فى هذه الابتسامة إن كل الألم الذى امتحن به بوجوده، ليعجز عن أن يسعفه.

ولقد تأثر زويا بهذا العطف الواضح الذى أظهره ذلك المجهول نحوه ولقد كاد

يذهب إليه فيجلس معه على مائدته معترفاً بالجميل، حتى ليدفع له حسابه إن احتاج الأمر. لكن الآخر هم واقفاً فجأة وابتسم له مرة أخرى الابتسامة الأخوية نفسها واختفى قبل أن يجد زوبا الوقت لتنفيذ خطته. ولقد جعله هذا الاختفاء فى غير أوانه يفكر حالما بعض الوقت (نادما أن أفلت منه ذلك المجهول) فنما فى الوقت نفسه شعوره بالعظمة الذى كان مكبوتاً منذ أمد طويل. فلقد عرفه على الأقل إنسان فى العالم بأنه هو زوبا ولو لم يقترب منه. وها قد دل على نفسه المجد.

لقد كانت مقابلة الصباح هذه هى التى بثت الشجاعة فى زوبا فى حواره مع الكواء والتى جعلت الكواء ينكره.

وفى هذه اللحظة ظهر فى الفضاء هيكل عربة الرش العمومية الضخمة. ولقد كانت خيوط الماء تنساب من خروم ماسورتها كأنها جماعة من الأطفال تتبول. ومن تحت هذا «الدش» الكريم كان ابن الحاج سالم البقال يقفز ويلعب فرحا فرحا لا حد له وهو عريان كما لو كان خارجا الساعة من بطن أمه. وكان الماء عند ملامسته الأرض يثير حول الغلام زوبعة من التراب، فتشبه هذه الصورة كلها حمام البخار. وكان فرحه مضاعفا أن كان هو الوحيد المتمتع بهذه النعمة. فلقد جرت العادة أن ينتظر أطفال الحى جميعا قدوم هذه الرشاشة ليذوقوا نعمة الابتراد. ولكن هذا الصباح، لم يكن يصول ويجول تحت وابل الماء غير «زلطة» وحده. لقد ناء تحت ثقل لذته فظن أنه فى الجنة، ولم يستطع أن يتصور سعادة أكثر من هذه. إنه ليشعر بأن الماء ينحدر على طول جسمه منتزعا عنه الحر الذى يكاد يقتله. وناداه الكواء الذى كان فى حاجة إلى شيء ملموس يدله على أنه لم يكن تحت تأثير كابوس لا نهائى.

- هيا.. يا زلطة يا صغير. تعال هنا! نظر الصغير ناحيتهما. فرأى زوبا ساعى البريد فريسة التعذيب فألقى إليه بسبة منتقاة من غير أن يترك حمامه. وكانت هذه السبة طبعا من اختراعات «سفروت» مخترع الشتائم ومعلم أطفال الحى فن تقصير أعمار الناس بما يأتون من قول وإشارة.

لم يرد زوبا على إساءة المتشرد بل نظر إليه بلا رحمة وقال:

- آدى كلب يستاهل الشنق. دا عنوان الرذيلة.

قال الكواء الذى لم يزل عنه قلقه ودهشه:

- آه. ومع ذلك فأنا شايف إن اللى قاله لك حاجة كويسة.

- تفتكر إنى مش عارف أصلها. دى لازم من مخترعات الملعون سفروت. أنا مش عارف الدنيا ذنبها إيه عشان تساع راجل زى دا. عشان انت يا حنفى يا ابنى مانتاش عارف ادعاءات الراجل الجاهل ده. أنت عارف بس هو طلب منى إيه؟ دا طلب منى إنه يعرف فين المعهد اللى المخترعين بيقدموا له مخترعاتهم. عارف عشان إيه؟ قال عشان يسجل كل الشتائم اللى عقله المريض ما بيعملش إلا أنه يخترعها رغم البوليس والآداب والمدينة. إيه رأيك بقى؟

ضحك الكواء ضحكة عجيبة ناشز كما لو كان تحت تأثير الحشيش. ولم يكن قد فهم تماماً قصة «التسجيل» ولكن كل ما يحكى عن سفروت - وله فى الحى شهرة واسعة - كان يجب أن يثير الضحك. فقال:

- انت أمرك عجيب يا زوبا. لو ماكنتش عارف انك ابن كلب لكنت خفت منك. حقيقى أنت راجل عجيب.

- راجل زيى، يا حنفى يا خويا: يجب إنه يكتب مذكراته. ورايح أكتبها يوم من الأيام. أنا أعرف حاجات غريبة خالص وبشوف كل يوم حاجات غريبة صحيح. آه لو كنت بس أحكى نص اللى أعرفه عنكم كلكم!

دخل فى روع حنفى أن ساعى البريد يبالغ، إلا أنه لم يكن يدرى كيف يلفت إلى ذلك نظره. ولم تكن المشكلة مشكلة اختيار ألفاظ إذ لم يكن فى قاموس الكواء غير الشتائم للإقناع فأخذ يتكلم على هذا المنوال قائلا:

- يا ابن الحرام يا ترل؛ مش كفاية عمال تسمنا؟ والله ما عادوا يشوفوك فى الحتة دى إلا يخزقوا عنيك. انت عايز منا إيه يا بسطجى النحس؟ ليه بتجلينا مع كل اللى بنعمله فيك؟ دانت شيطان.

ولم تضطرب نفسية زوبا، فلم تعد شتائم حنفى لتخيفه، فلقد أصبح الآن شيطانا به ألف عفريت. فقد كان يشعر أنه عمل طول حياته لتحقيق ما وصل إليه اليوم، واحتفظ بكل هذا لنفسه فقط ففاض اليوم كل احتقاره فى تيار جارف صاخب. ولقد كان يعتبر قتل العدو على هذه الصورة واجب لإحياء البشرية.

فدنا أكثر من الكواء يلتهمه بنظراته من خلف النظارة ويحاول أن يكون أفظع مما كان. وقال:

- ليه بآجى لحدكم رغم كل اللى بتعملوه فى؟ داكمان رايح أقوله لك. بس اعرف قبله يا حنفى يا حبيبى؛ إن عندنا فى المصلحة كانوا عايزين يغيرونى، وانت عارف بعد إيه كانت الفكرة دى. هه! طيب. وأنا اللى مارضيتش واتمسكت بالمجى فى الحتة دى عشان اشتغلت فيها كثير وما يصحش أسيبها فى إيدين ناس تانية. اسمع لى كويس يا حنفى. أنا أخدت على عاتقى واجب سامى، أنا تعهدت أننى أرقيكم وأخليكم بنى آدم.

- إيه؟ بتقول إيه؟

- اسكت ولا تتكلمش. أنا عارف أنكم كلكم أموات. أنا وحدى اللى شكيت فى كده ففضلت من زمان وأنا بصحى فيكم، أبعتكم وكان لازم لى صبر طويل، صبر طويل جداً يا حنفى يا ابنى لأنكم متم من قرون. آه! مش ممكن تعرف كل حاجة يا غلبان. لكن ربنا هو اللى بعتنى لكم لأبعتكم وأخرجكم من جهلكم عشان انتم مش بس أموات لكنكم كمان عبيد لحظكم مستسلمين وضايعين. عرفت بقى إن لى رسالة أبلغها فى الحى دا؟ تقدروا تعذبونى، لكنى سأصبر على عذابى فى صمت. باجلب لكم الحرية والعلم. وتشكرونى بالضرب والشتيمة. وإيه يعنى؟ الله يسامحكم. أنا رايح أعلمكم غصب عنكم، فاهم يا حنفى؟ غصب عنكم.

ما أسمى هذه الأفكار! أى حشد لها بعد أن كانت مختفية! فلقد فتح له طمعه الجنونى وجهة جديدة أعظم وأدق مما اعتنق حتى اليوم. ولقد خيل إليه أن حلمه قد تحقق فى شكل حركة مبادرة فلم يعد هناك حدود لمثله الإنسانى الأعلى. ورأى من جديد مدرسته الابتدائية المتواضعة حيث تعلم لما كان طفلا لبضع سنين فقط كل ما يعرفه من معلومات بسيطة. وفكر فى ناظر تلك المدرسة الكهل ذى الملابس التى عراها البلى، وقد قال له يوما بعد انتهاء درس المطالعة: «انت حاتكون راجل عظيم». وقد يكون الشيخ قالها هازئا أو لأنه كان تعبا ولكن زوبا أخذها كحقيقة ناصعة وفكر فيها طيلة حياته، ولقد تحققت الآن نبوءة ذلك الكهل.

قال الكواء فجأة:

- انت منتش زوبا، أنا عارف إنت مين. انت الشيطان بتاع زوبا. مسكين يا زوبا.

فأجاب الساعى:

- ربما، ربما، بس مش لازم تقول كده لغيرك فاهم، السلام عليكم:

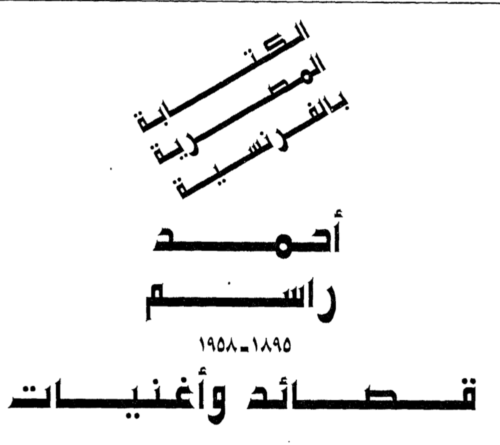
وجر ساعى البريد ظله الثقيل خلفه طوال الحارة، فلقد قام بواجبه فى إخلاص وأمانة. وقذف عليه طفل من أعلى السطح حجرا وانبرى له آخر من باب اسطبل وكشف له عن عورته وهو يضحك. لكن الساعى كان معتادا على هذه المناظر فاستمر فى طريقه غير عابئ. وسطعت الشمس بشدة غير طبيعية حتى لكأنها تريد أن تمحو كل ظل وأن تفرض إرادتها فى كل مكان خارج البيوت وداخلها رغم الحوائط والأسوار وأن لهب الخبايا والأماكن المعتمة حيث التجأ الخلق محتمين من جحافل أشعتها المعذبة. واستعاد حنفى كل ما قاله له ساعى البريد، ولم يستطع أن يوجد علاقة بين كلام الساعى وبين اتجاهات خياله المعقولة. فلقد ولد زوبا من الحقيقة المرة. تلك الحقيقة المرة التى يأبى حنفى أن يعرفها أو أن يفهمها. على أن هذا لا يهم، فالحقيقة الوحيدة التى تهمه هى ثدى الأنثى النابض، وردفها الممتلئ، وبطنها العميق كالحلم الذى يخلقه دخان الحشيش.

أحس حنفى بتعب منعه عن الذهاب إلى بيته ليضرب امرأته. كان يفضل أن ينام. «إيه فايدة الدكانة؟ ليه أنا طلعت مكوجى؟ لكن ليه يعنى شنطوح الملعون ده عايز يحجز على؟ دا نصاب. ويجى يحجز على اللى عاوزه، أنا مش متحرك من هنا. إن شاء الله تتحرق». واستأنف حنفى، وقد تخلص من كل علاقة أرضية، نومه من حيث تركه، كما يستأنف إنسان عملا انقطع عنه حينا. وانتشر الظل داخل الدكان كما لو كان قد انتظر أن تمحى كل دلائل الحياة لينمو، وكأن الدكان ملتجأ تجمع فيه النعاس شيئا فشيئا، مفتتا كل شيء كأسنان فيران خفية. ولم يكن حنفى، وقد انحدر حتى هذا، ليعلم أن النعاس سرعان ما سيلتهمه حيا كما هو. يلتهمه هو وغباوته وكسله وكل السكان حتى نهاية الحى.

وعلى كثب من هذا المكان فى «عطفه الأعرج» كانت هناك امرأة تشتم زوجها بالاستعارات والتشبيهات فتقول «يا حبل الغسيل يا بهتان»، ثم تخنق الصوت الحرارة الشديدة. وكان يسمع فى كل مكان من شارع محمد على صوت مزعج لعجلات الترام معلنا مصائب دنيا بعيدة. وعلى حائط الدكان المدهون بالجير ارتسمت صورة شعبية لجزء من النيل عليه مركب ذو شراع عمودى لا يتحرك عنيد يأبى إلا أن يبقى هكذا بلا حركة، مخافة المجهول الواسع العريض. وكان كل أهل الحى من حى وجماد قد وقفوا كقلع المركب المرسوم على الحائط، يأبون أن يفهموا أنه يمكنهم أن يتحركوا. وأن يملوا، وأن يطلبوا مقاصد أخرى فى الحياة غير التى نالوها، وأن يتقدموا ويتقدموا دائماً على طول الطريق... ■

«عن الفرنسية»

عبد الحميد الحديدي



« أنا كالنبتة التى تطلع ثانية بعد قطعها .»

(احمد راسم)

« إنه شاعر الفرنسية المصرى الوحيد الذى تحمل نصوصه إيقاع لغته الأصيلة ورموزها وقالبها الفكرى » .

جان موسكاتيللي

« إنه أكثر شعراء الفرنسية المصرية .»

جاستون بيرثي

« الشاعر الحقيقى يعبر عن نفسه برغم عصره وغالبًا ضد عصره، ضد المؤثرات السائدة، و، بوجه عام، ضد هذه « الذات» التى ليست « ذاته هو » الحقيقية .»

احمد راسم



أحمد راسم

ولد شاعر الفرنسية المصرى أحمد راسم بالإسكندرية فى عام ١٨٩٥ لأسرة أرستقراطية من أصول شركسية

استمع فى طفولته من جدته رينجيجيل - « الجميلة » التى كانت تحب شكل السحب - إلى حكايات عديدة تصور عالم الحريم فى العصر الخديوى، كما استمع من مربيته الزنجية زُمُبل - «الهزيلة، كسراج على وشك الانطفاء» - حكايات وأمثلة شعبية مصرية عديدة.

قبل أن يتم أحمد راسم العشرين من عمره، كان قد قرأوحفظ عن ظهر قلب، كثيرا من أعمال الشعراء الكلاسيكيين االعرب والفارسيين والهنود واليونانيين واللاتينيين، إلى جانب كثير من أعمال الشعراء المحدثين الشرقيين والغربيين على حد سواء.

فى عام ١٩١٥ ، أحب أحمد راسم فتاة صغيرة أسمها نيسان، لكن الموت سرعان ما فرق بينهما، فسافر إلى أوروبا.

فى عام ١٩٢٦ ، نشرت له دار «رسائل الشرق» الباريسية مجموعة شعرية تحت عنوان: «كتاب نيسان» تتضمن قصائد حب مهداة إلى حبيبته الأولى والأثيرة.

فى عام ١٩٢٦ ، أسس اليونانى ستافروس ستافرينوس فى القاهرة مجلة

أحمد راسم

قصائد

«لا سومان إيجيبسيان» وسرعان ما أصبح أحمد راسم واحداً من أبرز الشعراء الذين تحرص المجلة على نشر إبداعاتهم.

فى عام١٩٢٨، أصدرت المجلة المذكورة عدداً خاصًا عن إبدع أحمد راسم الشعرى، تضمن، إلى جانب مختارات من أعمال أحمد راسم الشعرية، مساهمات نقدية بأقلام فيرنان ليبريت وثيوليفى وجيوفانى موسكاتيللى ومقدمة بقلم الناقد الفرنسى جوزيف ريفيير ورسالة من الشاعر اليونانى السكندرى الشهيرك. ب.كافانى إلى ستافرينوس، رئيس تحريرالمجلة، أعرب فيها عن تقديره البالغ لإبداع أحمد راسم الشعرى.

فى عام ١٩٣٠، نشر دار «لاسومان إيجيبسيان» مجموعة شعرية لأحمد راسم تحت عنوان: «وتقول جدتى ثانية»، أعاد فيها رواية حكايات رينجيجيل على لسانها فى عام ١٩٣٢، نشر أحمد راسم مجموعة شعرية تحت عنوان: «وتقول زمبل ثانية»، أهداها لذكرى مربيته الزنجية . ثم نشر أحمد راسم بعد ذلك مجموعة شعرية أخرى تحت عنوان: «قدت حماري» ، ونشرت له دار «لاسومان إيجيبسيان»مجموعة قصائد نثرية تحت عنوان: « ناسك عتاقة » .

فى عام ١٩٣٢ نشر أحمد راسم ترجمة فرنسية لمجموعة من الأمثال الشعبية العربية تحت عنوان: «قلادة العجوز زمبل» . وفى عام ١٩٣٤ نشر ترجمة فرنسية لألف مثل عربى تحت عنوان: «عند تاجر المسك» .

وفيما بعد، نشر أحمد راسم مجموعات شعرية جديدة، يحمل أغلبها أسماء نساء ارتبط بهن فى أوقات مختلفة. إلى جانب إبداعه الشعرى وترجمته للأمثال العربية، نشر أحمد راسم صوراً أدبية لعديد من معاصريه من الأدباء والفنانين ، كما تابع أعمال الفنانين التشكيليين المصريين والأجانب وكتب عنها سلسلة من المقالات التى جمعها فيما بعد فى كتابه : «يوميات رسام فاشل» ، والذى يعد عملا رائداً من أعمال النقد لتشكيلى المصرى.

فى عام ١٩٥٤ ، نشر أحمد راسم مختارات من أعماله الشعرية فى مجلد كبير يتألف من حوالى ستمائة صفحة . وفى عام ١٩٥٥ ، نشر مختارات من أعماله النثرية .

دعـــــــاء

إلهى ، يامن تعلم

ثقل الكلمات،

أدعوك أن تجعل كل قصائدى

أغنيات حب

مُطَرَّزَةً بالصمت كأفئدة اليتامى

لأنه لم يبق فىّ

غير إيقاعات خفية،

لأنه لم يبق فىّ

غير سر الكلمات

المتلاطئة حتى الضنى.

أدعوك أن يتسنىَ لى مثلما تسنى للشاعر

تاوتسين

أن أتمتم بأغنيات على عود بلا وتر

لا يفهمها سوى حبيبتى

مثلما تفهم نظرتى

حين تستقر ، خجلى،

على عرى

يديها الأنثويتين.

فى عام ١٩٥٣ ، ظهر بالفرنسية فى الإسكندرية كتاب الناقدة الأرمينية ليزيت إنوكيان : «أحمد راسم ، شاعر عريق ورقيق»، الذى كرسته لتحليل تجربة أحمد راسم الشعرية.

فى عام ١٩٥٤ ، صدرت بالفرنسية فى الإسكندرية محاضرة الناقد إدوارد

جميل : « أحمد راسم، بستانى الحب» والتى كانت قد ألقيت فى إبريل من العام المذكور عرف أحمد راسم عن قرب شعراء الفرنسية المصريين : محمد خيرى وفولاد يكن وجورج حنين، وسجل ذكريات عن محمد خيرى وفولاد يكن، كما عرف عدداً من شعراء العربية المصريين معرفة شخصية وثيقة واحتفظ بأواصر صداقة متينة مع الشعراء الأجانب المقيمين فى مصر، خاصة ك . ب . كافانى وراؤول بارم وجان موسكاتيللى.

تولى أحمد راسم عدداً من المناصب المهمة فى السلك الدبلوماسى المصرى وأقام فترات فى باريس ومدريد وبراغ ثم انتقل إلى العمل فى السلك الإدارى، وكان فى وقت من الأوقات وكيلا لمحافظ القاهرة، ثم تولى مهام محافظ السويس .

رحب أحمد راسم بسقوط الحكم الملكى .

غداة وفاته فى عام ١٩٥٨، رثاه جورج حنين رثاء مؤثرا وموحياً .

تميزت أعمال أحمد راسم الشعرية بالرومانسية والغنائية المتمحورة حول المرأة وعبرت إبداعاته عن نزعة روحية طفولية وعن نزعة حسية لا تقل طفولية.

نشر أحمد راسم أعماله فى نسخ محدودة (٥٠٠ نسخة على الأكثر للعمل الواحد) كان يوزع أغلبها على أصدقائه ومحبى شعره، وقد اعتمدنا فى ترجمة أغلب القصائد التالية على نسخة من مختارات أحمد راسم الشعرية مهداة من الشاعر إلى شكرى زيدان، الصحفى المعروف .

جميلة مثل لهب

جميلة مثل لهب

جميلة مثل فتاة صغيرة تلمع بالعرق

جميلة مثل امرأة حقل من حقول قصب السكر، مثل المهج الكسيرة، مثل الأكتاف المهزومة

جميلة مثل ثمرة معطرة بالبراءة

جميلة مثل ثمرةمترعة بالنقاء

جميلة مثل تربة ما عاد ينبت فيها شىء

جميلة مثل حلم

جميلة مثل بحر مجهول الأمواج

جميلة مثل رغبة صباحية

جميلة مثل الصورة التى تهتز فى كل قلب

جميلة مثل لغة المروج الكوكبية

جميلة مثل فيض الشمس القزحى

جميلة مثل حريق

جميلة مثل طيف منتصب فى الأفق

جميلة مثل البحر حين يسبح القمر فى أمواجه عارياً

جميلة مثل انسجام رائق

جميلة مثل خاطر إلهى

جميلة مثل لهب

جميلة مثل الموت

كيف يمكنك ؟

حين تفتشين عن أسرار قلبى

تشبهين الأطفال الذين يهشمون لعبهم بحثًا عن الروح الخفية التى تحرك قطاراتهم .

إن كان حلمى على إيقاع أصابعك يشدو

وإن كان فكرى على زورق ضفائرك يهيم، فكيف يمكنك الشك فى عاطفتى؟

حين يتركز على بهاء عينيك

أشعر أن كل شعاع حزمة حية..

وهيهات أن أكون فى أى وقت آخر أكثر قرباً من الله.

لماذا؟..

سألتك ابتسامة

فمنحتنى كل نفسك..

وحين سألتك لماذا؟

جاوبتنى بابتسامة..

«المرأة ذات العينين الخضراوين» للرسام محمود سعيد

صورة ذراعيها تثب فىَّ كغزالة
فى الحلم، شددت على ذهب أذنيها
تنسمت أزهار فستانها
وأصابعى تحرس عذوبة
أفنانها
أشعر أن رضاب ثغرها
سوف يشفينى
نظرتها تصلنى كنسمة رقيقة
تستخلص من الأزهار أريجها
المتموج.
نهدان نبيلان مثل أوزتين تتقدمان.
إذ خانتنى الشجاعة على مواجهتهما،
انزلقت نظرتى
بمكابدة طفولية.
كانت السماء أقل عذوبة من خضرة
عينيها.
كان قدها رقيقًا مثل ساق زهرة،
طرياً مثل سعفات نخيل
داعبها النسيم..
وبدا أن أعواد القصب تسخر من
حيائى.

حزينة هى..

كيدين ضجرتين..

كباقة زهر..

حزينة كثمرة خلقت للاشتهاء..

حزينة كالموجة بلا استجابة..
كالنجمة التى تنام فى مطر الأرصفة..
كالشعاع الأخير فوق مدينة غافية..
حزينة ككتاب يتقفل إلى الأبد..
يرتجف صوتها، فى الفضاء، كورقة تسقط فى بركة لايتجه إليها أحد.

ماروخا القرطبية

الغجرية النحيلة التى سألتها عن طالعى عند زاوية السكة الفسيحة، تقول لى: «كفك لاتروق لى. استعد قطعة نقودك وأرنى عرض ظهرك.
لماذا لاترحل ياصاحبى؟ ولماذا هذه الابتسامة
فجرحك مفتوح؟
على حافة الماء نساء معتوهات
كحزمات من قصب السكر.
أرم لهن قبعتك وسوف يمشين فوقها.
وداعاً، ياابن روحى، وليكن الزمن لك لا عليك..»
إذ ألحف فى السؤال، ويدى ممدودة،
تقول الغجرية النحيلة مستسلمة:
«تأمل هذه الخطوط.. إن حياتك أرض بور..
كل زهرة تلمسها تذبل..
بعضهم يزرع الشر فى طريقك،
كى تجنيه أنت
لكن ما الذى يهمك
وأنت تملك فى قلبك الصخرة.
لاتكذب، فأنا أراها.
يوماً ما، رمت شقراء هزيلة
فى قلبك
صخرة حبها،
حبها الأنثوى،
صخرة سوداء عظيمة.
تستقر الصخرة فى القلب
وإلى الأبد..
لكن لماذا هذه الابتسامة وجرحك مفتوح؟

على حافة الماء غير بعيد عن الدير،
نساء ينشدن أغنية شجية شبيهة بأغنية النوافذ الملونة التى تلف صورة عذرائنا بالنور لتهتد خطواتك إليهن.. ولتملأ أصواتهن قلبك بالسكينة..
ياابن روحى،
إن الآلام، التى تنتظرك
تشبه أمواج البحر
تتراجع أمواج.. لتفسح المكان لأمواج أخرى
وهذا هو سر صفاء قلبك..
يوم ولدت
سقطت قطعة من السماء.
وإلى أن تموت،
سوف تظل السماء على هذه الحال.
لكن اسمع:
لاتعد إلى وضع خلاصة ثقتك
على تنورة، حتى وإن كانت من الحرير.
ماروخا هى التى تصرح لك بهذه الأقوال الغامضة،
ماروخا، امرأة، مكروهة أكثر.. من دون جميع النساء..
لكن قل لى، أيها البائس ذو العينين اللتين من زيتون أسود:
فيم تستخدم هذا المظهر لراع صغير
وقلبك، كما الوردة، له أشواك صدئة؟
الوردة فقدت عطرها..
لاتنظر هكذا إلى هذه المرأة التى تمر.
إنها العذراء الوحيدة فى هذه القرية اللعينة.
والآن، ياولدى، يمكنك أن ترحل.
إن أحببتنى يوماً،
عد وقل لى
لكن على مهلٍ
حتى لا أموت..»

كـــونشــيـــتـــا

فى وشاحك الأسود، ترقصين رقصة بلادك الأشبيلية.
يداك تبدوان كما لو كانتا تنثران على البلاط المرمرى نثاراً
مسكراً ولاذعاً..
لكن ذراعيك الخطرتين تتضوعان بعطر وحشى يذكر المرء بأزهار شجر الزيتون..
تأسرنا فتنتك المتموجة، وجسدك الغادر الرهيف رهافة السيف..
لردفيك رقة البندول الغريبة، البندول الذى تختزل كل حركة فيه مشوار عمرنا..
ليس ما يأسرنا خطوط وجهك لا ولا خطوط جسدك الغادر المثير
بل اللهب الذى يضىء
نظرتك العطشى
للدم..
الماتادور يدفع الثور الضخم إلى الجنون ويوقظ فيه وحشية إنسانية، إذ يلوح له بوشاحه الأحمر الذى يشبه منديل عرس..
حمرة شفتيك تثير أعصابى الخشنة وتحرك فى شهوة ضارية..
فترفقى ياامرأة
بالبدائى الحامل فى قلبه الذى من الشمس ألق رمال الصحراء
ورقة النخيل المتمايل!..
أيتها المرأة التى لها عينان من ثمار برية،
مادام دربانا متقاطعين فاسمعينى:
إن غيابك يقتلنى
لكننى أموت إذ أراك
فاغرزى فى قلبى خنجراً
ببطء،
لكن ببطء شديد،
كى لا يأفل عذابى سريعاً..
(مدريد ١٩٢٧)

أزهار البستان تقول لى..

أزهار البستان تقول لى:
لم لا تفكر فى وجهها وأنت فى بيتك

بدلا من أن تجيء إلى هنا
وتذلنا؟

قصيدة صيف

الحياة تمضى كانعكاس حلم على وجه الماء..

فعودى، ياصاحبتى، لأن الزمن قصير..

عودى، فسوف أمنحك زهور حبى الخفية..

عودى، فأنا كالنبتة التى تطلع ثانية بعد قطعها.

أغنيات أسبانية لاتنسى

(١)

حين أمر ببابك،
اشترى خبزاً آكله
كى لاتخامر أمك الظنون
لكنها تقول لى:
لاتعد إلى رمى الحصى عبر نافذتى
أمى غيرت موضع فراشى

(٢)

الأرض والسماء تبتسمان اليوم لى،
اليوم تضىء فى أعماق روحى شمس
رأيتها اليوم؛ منحتنى اليوم نظرة
اليوم أومن بالرب.

عالم لقاء نظرة..
سماء لقاء ابتسامة.
لقاء قبلة، لا أعرف
ماذا أهبها لقاء قبلة..

(٣)

التنهدات من الهواء وإلى الهواء تذهب.
الدموع التى من الماء تذهب إلى البحر.
لكن قولى لى، ياامرأة،... هل تعرفين
إلى أين يذهب الحب حينما يموت؟. ■

أحمد راسم

قصائد

مقتطفات من يوميات موظف بائس

«كان أحمد راسم يدرك إدراكا جد قوى أن الكلام هو، بالدرجة الأولى طاقة. وهو فى حالته البرية يشع من جميع جوانبه إشعاع قطعة من البللور الصخرى. وعندما كان يسمع صخب الشارع، عندما كان يحاول متابعة كلام الناس الذين يجهلون كل قواعد النحو والصرف، منبوذى اللغة الحقيقيين، كان يتزود بالطاقة. وكان يحب أولئك العلماء الأميين الذين يستخدمون مفردات مزدراة، أولئك المبدعين للأمثال التى تمور فيها ذاكرة وسخرية شعب بأكمله».

جورج حنين ١٩٥٨

٢٠ مارس

ماذا تصبح كل الدموع التى لا نذرفها؟

٩ إبريل

ما تجهله المرأة، هو أن الرجل الذى يحبها يخوفها، منذ الأمسية الأولى، مع الحلم الذى يصنعه منها.

٢٨ مايو

حين رأى امرأة جميلة ذات سيماء تتألق بالقرصنة، مجملة بفوران ماء، لم يفته أن يحدث نفسه بأنها، فى هذه اللحظة نفسها، لابد وأن تكون مؤخرتها ناضحة بالعرق، وقد جعله هذا يشعر بالقرف بعض الشىء...

ثم تنبه بدنه لروعة هذه السفن التى يركبها قراصنة.

٢٩ مايو

قطار انتابه الهلع، يخرج عن مساره.

الموت مسألة لحظة، ولكن فكروا فى آثار الزكام التى يستحيل التنبؤ بها.

٣٠ مايو

بعد ليلة من الأرق، تنعس العينان مليئتين بالنجوم.

١٢ يونيو

نافذتها تخرج لسانها بسجادة سرير.

١٤ يونيو

لسعف النخيل حركات شهوانية تكاد تكون فاحشة. ويحسب المرء أن نساء ذوات شعور طويلة هن اللواتى تطلبن بعضهن بعضا. ويتحاضنّ ويتموجن من جراء مداعباتهن.

١٩ يونيو

أكتب أغنية حب بين عاشقين، لا يقولان مرة واحدة فيها: أحبك.

صدور تهب السماء الغواية.

١٤ يوليو

حسناء ذات غنجات منفلتة... يا إلهى، كم كانت جميلة هذا المساء على الهاتف!

١٨ يوليو

ألا تفتر ابتسامة فولتير الساخرة الشهيرة عن مجرد غياب أسنان فى الفك الأعلى؟

١٩ يوليو

تعرفت على امرأة شابة رائعة. أحبها لأن الزكام لا يزعجها ولأنها تنظر إلى كما لو كانت تتخذ وضعا لرسم بورتريه لها. لكننى سرعان ما أدرت رأسى لأننى شعرت أن نظرتى التى مالت ميلا متوازنا على كتفها سوف تسقط، رغما على، وتنزلق فى صدارها.

٢٠ يوليو

الطبيب النفسى سيد يذهب إلى مسرح «فولى بيرجير»(١) ويراقب المتفرجين.

مغنية تتثاءب فى قفازات سوداء.

أحلم بطبق مكرونة تتضافر تجريداته البسيطة تحت ضوء اللغز والفتور... وأحلم بشاعرة تستطيع ترديد النشيد الوطنى الروسى(٢) وهى تفرد قدميها على شكل مروحة وتغمض عينيها من فرط الاحتدام.

٢٩ يوليو

مات الشاعر لى - تاى - بو(٣) فى عام ٧٦٢. كان يتنزه فى قارب، وهو مخمور أبدا، وقد مال أكثر من اللازم لكى يعانق صورة القمر المنعكسة على صفحة الماء الرائق وغرق عموديا.

أول أغسطس

يعزى الحكيم نفسه عن أنه ليس سيد مصيره بأن يحدث نفسه بأنه سيد قوائم وجباته.

٤ أغسطس

يسمع المرء فى محطة باب الحديد:

«الأوبرا .. كائنات تتشاتم وهى تغنى»

٢٠ أغسطس

فى الشتاء، عندما يبدأ البرد، أكابد مكابدة فظيعة من عجزى عن وضع معاطف من الفراء على أكتاف البنات الصغيرات اللاتى يسرن مرتعدات.

٢٠ أغسطس

رينيه صديقة فاتنة. جميلة كفهد أسود. فى عينيها يهجع الموت مثلما يهجع فى صلب الخناجر اللامع البارد.

١٦ سبتمبر

سائحة - إنجليزية شابة - تقول للترجمان:

- ما حكايتكم، أننى أجد مساجدكم جد خالية... فلا رسوم جدارية... ولا زينات... ولا حتى تمثال.

- أنت على حق يا آنسة: فمساجدنا ليس فيها غير الله.

١٨ سبتمبر

اليوم تبدو لى زرقة السماء عديمة الجدوى.

٢٩ سبتمبر

هناك جلود جد متصلبة يكف الاحتقار معها عن أن يكون مسرة.

٩ أكتوبر

أنصب الخيمة فى الصحراء. وفى ثقة بالنفس، يمنح الناس أسماء للنجوم. لم يغمض القمر عين الليل.

جبن الأكف حين يتوجب التصفيق.

أول نوفمبر

تلغراف دون أسلاك فى مصر؟... ولكن على أى شىء سوف تحط كل طيورنا الصغيرة؟ ■

هوامش

(١) مسرح استعراضى رخيص فى باريس. المترجم.

(٢) المقصود هو النشيد الوطنى الذى فرضه الزعيم السوفيتى يوسف ستالين خلال الحرب العالمية الثانية بعد أن ألغى النشيد الأممى. المترجم.

(٣) شاعر صينى من عهد أسرة تانج (٦١٨ - ٩٠٧)، وقد كتب قصائد كثيرة عن القمر، من بينهما «ليلة مقمرة»: ينساب ضوء القمر على فراشى: جاعلا إياه شبيها بأديم مغطى بالجليد: وإذ أرفع رأسى، أرى الإشراقة الصافية: ثم حين أنكسهما: تجتاحنى رؤى بلادى - المترجم.



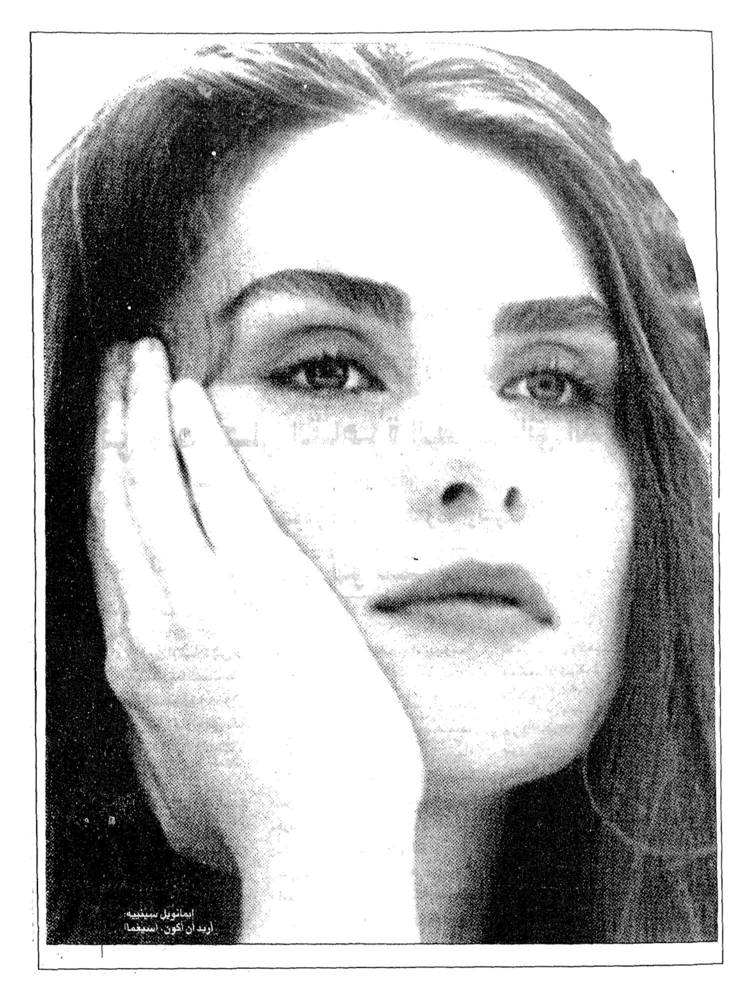
السينما عرب وفرنسيون

١٠٦ السينما الفرنسية فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (١٩٨٥ - ١٩٩٤) : على أبو شادى. ١١٢ نظرة على تاريخ السينما الفرنسية، إعداد وترجمة: أحمد يوسف ١٤١ السينما العربية فى فرنسا، صورة وإطار مقاربة تحليلية: غسان عبدالخالق ١٤٨ الإنتاج السينمائى المصرى الفرنسى المشترك: سمير فريد ١٧١ تجربة الإنتاج المشترك - ١٧٢ الحصن، فيلم لم يكتمل: صلاح مرعى - ١٩٨ سيناريو شكاوى الفلاح الفصيح: شادى عبد السلام. ٢١٦ البيت والخيمة فى ريف إدفو: شادى عبد السلام وصلاح مرعى.

السينما
عرب
وفرنسيون

فى ونحن نعد لنشر عدة محاور عن «الآخر» الغرب جاءت هذه الندوة ضمن فعاليات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى «ديسمبر ١٩٩٤» وخلافا للأوراق السيارة التى تقدم فى كثير من المهرجانات وجدنا فيها مادة غنية وجادة تستحق أن تقدم للناس فكان أن وضعناها فى مكانها الصحيح من هذا العدد الذى يجد القارئ على صفحاته، بالإضافة إلى أوراق الندوة، محورا آخر عن الأدب المصرى المكتوب بالفرنسية، ودراسة عن الشعر الفرنسى فى مصر، ومع محور السينما جاءت أيضا دراسات عن السينما المصرية لتكمل الصورة التى نرجو أن تكون محل اهتمام قارئنا الذى نبذل كل جهد لتقديم خدمة ثقافية متميزة له ، فله وحده نتوجه.





ايمانويل سينييه:
أريد أن أكون «سيغما»

السينما
عرب
وفرنسيون



السينما الفرنسية في مهرجان القاهرة السينمائي الدولى

(١٩٨٥ ـ ١٩٩٤)

(فيلموجرافيا .. وقراءة أولى)

على أبو شادى

* ناقد سينمائى مصرى

في بداية، لابد من الإشارة إلى أن سبب اقتصار هذا البحث على السنوات العشر الأخيرة (١٩٨٥ ـ ١٩٩٤) من عمر المهرجان، إلى دقة المعلومات والبيانات فى هذه السنوات .. وافتقاد هذه الدقة ماقبل ذلك .

كما نشير أيضا إلى أنه قد تم الاعتماد، بشكل أساسى، على البيانات المتوفرة فى كتالوج المهرجان، وهى تعطى إطارا عاما أقرب إلى الصحة للمساهمة الفرنسية فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى . وتعكس أيضا اهتمام المهرجان بتلك السينما، عاما بعد آخر، واحترامه لفنانيها وفنييها، ونجومها واتجاهاتها المختلفة.

وقد يكون من المفيد أيضا أن نلمح إلى أن البحث قد أغفل، عن عمد، الأفلام التى شاركت فرنسا فى إنتاجها، ذلك أن هناك بحثا خاصا فى إطار الندوة عن الإنتاج المشترك الذى تساهم فيه فرنسا من خلال مؤسساتها، ومنتجيها. وقناة التليفزيون السابعة بها بنصيب وافر على المستوى العالمى.. وتوفر من خلاله لعشرات الفنانين فرصة الإبداع الحقيقى الذى يدعم ويساهم فى تطوير السينما كفن، ويمنح هؤلاء الفنانين مساحة رحبة للتعبير عن واقعهم بصدق ودون أية ضغوط داخلية، أو شروط مجحفة للإنتاج.

ولذا لن يجد القارئ فى قوائم البحث سوى الإنتاج الفرنسى الخالص، حتى لو كان المخرج غير فرنسى.. مثل أفلام مارون بغدادى ومهدى شريف وأندريه فايدا. وغيرهم... وإن استبعدناهم من قوائم المخرجين..

كما قد يلحظ القارئ غياب سنة الإنتاج عن بعض الأفلام.. ويرجع ذلك إلى عدم ذكر تلك التواريخ فى كتالوج المهرجان.. فعذرا.

يدرك المتابع للنشاط السينمائى فى مصر، أنه فى ظل هيمنة السينما الأمريكية على سوق العرض، يظل الاشتراك الفرنسى فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى هو النافذة الأساسية لهذه (السينما) تقريبا - بجوار نشاط المركز الثقافى الفرنسى - الرسمى، وماقد يصل إلى مهرجان الإسكندرية السينمائى من أفلام متناثرة.

ولذلك فإن رصيد وتحليل هذه المساهمة الفرنسية فى مهرجان القاهرة، ربما يعكس الاهتمام المتبادل، ويشير إلى الدور الفعال الذى يلعبه المهرجان لتقديم هذه السينما إلى المتفرج المصرى. فى إطار يليق بمكانتها فى السينما العالمية، وتكريمه لستة أسماء كبيرة، خمسة مخرجين، وممثل، خلال عشر سنوات.. ولاشك أن المساهمة الفرنسية فى الدورة الثامنة عشرة للمهرجان الحالية والتى تصل إلى ذروتها سواء فى عدد الأفلام أو الضيوف، أو فى إقامة هذه الندوة التى تتناول شئون السينما الفرنسية فى مجالات الإنتاج والتوزيع، يجعل هذا العام بحق هو عام السينما الفرنسية، فى المهرجان.

كما أن نشرة المهرجان اليومية واكبت الأفلام المعروضة بالنقد والتحليل وقدمت باستفاضة تاريخ السينما الفرنسية واتجاهاتها المختلفة. وأولت اهتماما خاصا وأفردت صفحات مطولة لأسماء المكرمين وأسلوب الإخراج لدى كل منهم، ومنهج الأداء عند بيكولى (الممثل المكرم) كما تابعت الندوات التى أقيمت للأفلام وللمكرمين وعكست مدى اهتمام النقاد والصحفيين المصريين ورواد المهرجان بنجوم وفنانى السينما الفرنسية.

قدم المهرجان خلال عشر سنوات (٨٥ - ١٩٩٤) مائة وتسعة عشر فيلما فرنسيا من خلال برامجه المختلفة سواء المسابقة الرسمية، أو القسم الإعلامى، أو البرنامج الرسمى (قبل بدء المسابقة الرسمية) أو البانوراما العالمية أو مهرجان المهرجانات أو التكريمات وغيرها.

ففى عام ١٩٨٥ شاركت فرنسا بخمسة أفلام فقط زادت فى عام ١٩٨٦ إلى خمسة عشر فيلما وتم خلاله تكريم المخرجين الكبيرين «جاك ديمى» وأنييس فاردا».. وفى العام التالى (١٩٨٧) تم تكريم الفنان «ميشيل بيكولى» بعرض ستة أفلام من أهم أفلامه كما شاركت ستة أفلام أخرى فى عروض المهرجان.

وفى عام ١٩٨٨، كانت المشاركة بتسعة أفلام وفى عام ١٩٨٩ تراجعت إلى سبعة أفلام فقط لترتفع فى عام ١٩٩٠ وفى الدورة الرابعة عشرة إلى ستة عشر فيلما وهى أعلى مساهمة لفرنسا فى تاريخ المهرجان - قبل العام الحالى - وفيها أيضًا تم تكريم المخرج الكبير «إيڤ بواسيه» بعرض خمسة أفلام وعرض الفيلم الفرنسى «الممسوسون» لأندريه فايدا فى إطار تكريم الفنان المصرى العالمى «عمر الشريف» كما قدم المهرجان مخرجين آخرين هما «ميريل دارك» (فيلم البربرية) وبرنار جيرودو.. و(فيلم الآخر) فى قسم ممثلون ومخرجون..

وفى الدورة الخامسة عشرة جاءت المشاركة بثمانية أفلام وفى عام ١٩٩٢ - الدورة السادسة عشرة شاركت فرنسا بسبعة أفلام وتم خلالها عمل برنامج استرجاعى (ريتروسيكشيف) للمخرج «جاك ديراى» عرضت فيه ستة أفلام من إخراجه وفى الدورة الماضية - السابعة عشرة شاركت فرنسا فى المهرجان بتسعة أفلام.. ليصل رصيدها خلال تسعة أعوام (١٩٨٥ - ١٩٩٣) إلى ثمانية وثمانين فيلما.. ولتأتى مشاركة هذا العام - عام السينما الفرنسية - لتصل إلى واحد وثلاثين فيلما وأكبر وفد سينمائى فى المهرجان من هذا العام.

فإلى جانب المشاركة الرسمية بفيلمين وعرض تسعة أفلام فى قسم مهرجان المهرجانات يتم تكريم المخرج «باتريس ليكونت» بعرض ستة من أفلامه. كما يعرض المهرجان تسعة أفلام فى قسم خاص بأفلام القناة السابعة الفرنسية سواء التى أنتجتها القناة أوالتى شاركت فى إنتاجها.. كما يكرم المهرجان أيضًا المنتج دانيل توسكان دى بلانتيه. بعرض ستة أفلام من إنتاجه من بينها «مدينة النساء» لفلينى و«ڤان جوخ» لموريس بيالا ودون چيوڤانى لچوزيف لوزى وغيرها.

كما توضح القوائم أن المهرجان قد عرض خلال الدورات العشر أفلاما لسبعين مخرجا فرنسيا مما يؤكد انفتاحه على كل المدارس والاتجاهات الفنية - وقدرته على تقديم صورة كاملة للإنتاج السينمائى الفرنسى فى أفضل نماذجه.

إن مهرجان القاهرة السينمائى استطاع، بحرصه الشديد على المشاركات الفرنسية، أن يضع هذه السينما على خريطة المثقف السينمائى المصرى وأن - يكسب لها أرضًا جديدة كل عام. بأن يطلع النقاد على أحداث إنتاجاتها ويمهد الطريق من خلال كتاباتهم لضرورة إفساح المجال للفيلم الفرنسى ليأخذ مكانه على خريطة شبكة دور العرض وأن تصل هذه السينما الرفيعة إلى المشاهد المصرى العادى حتى لايكون أسيراً للسينما الأمريكية التى تصل إليه وتلح على وجدانه بأردأ أعمالها.. كما أن اهتمام المهرجان لابد وأن يواكبه اهتمام وسعى حقيقى من شركات التوزيع المصرية وشركات التوزيع الفرنسية للبحث عن سبل للتعاون المشترك وكسر الحصار الأمريكى والعمل على ترويج السينما الفرنسية فى مصر حتى يمكن أيضًا البحث عن سبل لعرض الأفلام المصرية، بشكل منتظم من خلال شبكات التوزيع والعرض الفرنسية.

فيلموجرافيا السينما الفرنسية فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى عشر سنوات

(١٩٨٥ - ١٩٩٤)

المهرجان التاسع (١٩٨٥)

فى المسابقة الرسمية

١ - زواج الخيال Jái Épousé une Ombre

إخراج روبين ديفيز Robin Davis

إنتاج ١٩٨٣.

٢ - ثلاثة فى القفة Trois Hommes Et un Couffin

إخراج كولين سيرو Coline Serreau

إنتاج ١٩٨٥.

فى القسم الإعلامى

٣ - مترو الأنفاق Subway

إخراج لوك بيسون Luc Besson

إنتاج ١٩٨٥.

٤ - الشاى فى الحريم Le THé au Harem D' Archiméde

إخراج مهدى شريف Mehdi Charef

إنتاج ١٩٨٥.

البرنامج الخاص

٥ - بولين على الشاطئ Pauline á La Plage

إخراج إريك رومير Eric Rohmer

إنتاج ١٩٨٣.

فى المهرجان العاشر (ديسمبر ١٩٨٦)

أفلام المهرجان

١ - رجل وامرأة بعد عشرين عاما

Un Homme Et une Femme: Vingt ans Deja

إخراج كلود ليلوش

إنتاج ١٩٨٦.

٢ - فتى يقابل فتاة Boys Meets Girl

إخراج ليو كاراكس Leo Carax

إنتاج ١٩٨٤

٣ - جو صحو ولكنه مغيم

Beau Temps Mais orageux en fin Journée

إخراج جيرار فروت كوتاز Gerard Frot Coutaz

إنتاج ١٩٨٦

جائزة أحسن ممثلة لميشيلين بريل فى مهرجان تاورمينا بصقلية (يوليو ١٩٨٦).

٤ - شارع الرحيل Rue du Départ

إخراج تونى جاتليف Tony Gatliff

إنتاج ١٩٨٦.

٥ - الموعد Rendez - Vous

إخراج أندريه تيشينيه

Andre Techiné

إنتاج ١٩٨٥.

جائزة الإخراج - مهرجان كان السينمائى الدولى (مايو ١٩٨٥).

٦ - أجساد وممتلكات Corps Et Biens

إخراج بينوا جاكو Benoit Jacouot

إنتاج ١٩٨٦.

٧ - قطار.. مين - أو يسان Maine ouessant

إخراج جاك روزييه Hacoues Rozier

إنتاج ١٩٨٦.

٨ - حول منتصف الليل Autour De Minuit

إخراج برتران تافرنييه Bertrand Tavernier

إنتاج ١٩٨٦.

٩ - الشعاع الأخضر Le Rayon Vert

إخراج إريك رومر Eric Rohmer

جائزة الأسد الذهبى - مهرجان فينيسيا (سبتمبر ١٩٨٦).

١٠ - ٣٧,٢ درجة مئوية فى الصباح 37,20 Le Matin

إخراج جان - جاك بينيكس Jean - Lacques Beineix

إنتاج ١٩٨٦

جائزة الأمريكتين الكبرى - مهرجان مونتريال السينمائى الدولى - أغسطس ١٩٨٦.

المهرجان العاشر / ١٩٨٦.

مختارات من أفلام المخرج جاك ديمى

١١ - مظلات شربور Les Parapluies de cherbourg

إنتاج ١٩٦٣.

جائزة النخلة الذهبية - مهرجان كان السينمائى ١٩٦٤.

١٢ - لولا Lola

إنتاج ١٩٦٠.

١٣ - غرفة فى المدينة une chambre en ville

إنتاج ١٩٨٢.

مختارات من أفلام المخرجة أنييس فاردا

١٤ - بدون مأوى أو قانون Sans Toit ni loi

فرنسا ١٩٨٥.

جائزة الأسد الذهبى - مهرجان فينيسيا (١٩٨٥)

جائزة سيزار أحسن ممثلة فرنسية (١٩٨٦).

١٥ - كليو من ٥ إلى ٧ Cloe De 5A7
إنتاج ١٩٦٢.

المهرجان الحادى عشر
ديسمبر ١٩٨٧

أفلام المهرجان

(تكريم ميشيل بيكولى (حضور)
أفلام المهرجان

١ - حركة أمامية للكاميرا Travelling Avant
إخراج جان - تشارلز تاشيلا Jean - Charles Tachella
إنتاج ١٩٨٧

٢ - باتون روج Baton Rouge
إخراج رشيد بوشارب إنتاج ١٩٨٥.

٣ - الثنائى Tandey
إخراج باتريس ليكونت Patrice Le-conte
إنتاج ١٩٨٧.

٤ - بيير وجميلة Pierre Et Djemila
إخراج جيرار بلان Gérard Blain
إنتاج ١٩٨٧.

٥ - ميدان الشرف Champ D'honneur
إخراج جان - بيير دينى Jean - Pierre Denis
إنتاج ١٩٨٦.

٦ - جمعية النصابين Association de Malfaiteurs
إخراج كلود زيدى Cluade Zidi
إنتاج ١٩٨٦.

تكريم الممثل ميشيل بيكولى
Michel Piccoli

٧ - رغبة جامحة Flagrant Désire
إخراج كلود فارالدو Claude Faraldo
إنتاج ١٩٨٦.

٨ - الرجل المقنع L'Homme Voilé
إخراج مارون بغدادى Maroun Bag-dadi
إنتاج

٩ - جنرال الجيش الميت Le General De L'Armeé Morte
إخراج لوسيانو توفولى Luciono Tovoli
إنتاج ١٩٨٣ (فرنسا / إيطاليا)

١٠ - رقصة الرومبا La Rumba
إخراج روجيه هانين Roger Hanin
إنتاج ١٩٨٦.

١١ - الرجل التافه La Pãltoquet
إخراج ميشيل ديفيل Michel Deville
إنتاج ١٩٨٦

١٢ - تعكير دم Mauvais Sang
إخراج ليوس كاراكس Leos Carax
إنتاج ١٩٨٦.

المهرجان الثانى عشر

ديسمبر ١٩٨٨

البرنامج الرسمى:

١ - الفلاحون Chouans
إخراج فيليب دى بروكا Philippe de Broca
إنتاج ١٩٨٨.

٢ - الأبرياء The Innocents
إخراج أندريه تشينيه André Téchiné
انتاج ١٩٨٧.

البرنامج الإعلامى:

٣ - أرسلوا الكمان Bring on the Vi-olins
إخراج روجيه أندريو Roger Andrieux
إنتاج ١٩٨٨.

٤ - قضية مستر اسباليت The Case of Mr. Spult
إخراج رينيه بيرودين René Perraudin
إنتاج ١٩٨٨.

٥ - العميل الغامض Agent Trouble
إخراج جان بيير موكى Jean - Pierre Mocky
إنتاج ١٩٨٧

٦ - الممر Le Pass age
إخراج رينيه مانزور René Manzor
إنتاج ١٩٨٦

٧ - المعبر La Passerelle
إخراج جان كلود سوسفيلد - Jean - Claude Sussfeld
إنتاج ١٩٨٨.

٨ - كان لقبه: الملك القبيح They Called him The Ugly King
إخراج كلود وايز Claude Weisz
إنتاج ١٩٨٧.

٩ - الوحيد Le Solitaire
إخراج جاك ديراى Jacques Derav
إنتاج ١٩٨٧.

المهرجان الثالث عشر:

ديسمبر ١٩٨٩

البرنامج الرسمى:

١ - عالم بلا شفقة Un Monde Sans - Pittié
إخراج إريك روشان Éric Rochant
إنتاج

٢ - طفل الشتاء L'Enfant De L'hiver
إخراج أوليفيه أساياس Olivier Assays
إنتاج ١٩٨٩.

الإنتاج الإعلامى:

٣ - البحر The Big Blue
إخراج لوك بيسان Luc Bessan
إنتاج ١٩٨٨.

٤ - مسألة شانجو Shango Affair (Black Mic Mac II)
إخراج ماركو بولاى Marco Pauly
إنتاج ١٩٨٨.

٥ - محطة الإذاعة Pirate Radio
إخراج إيف بواسيه Yves Boisset
إنتاج

٦ ـ طفلة مقدسة Diving Enfant

إخراج جان بيير موكى Jean - Pierre Mocky

إنتاج ؟

بانوراما:

٧ ـ أخطاء الشباب Reeur de Jeun esse

إخراج رادوفان راديك Radovan Radic

انتاج ١٩٨٩.

المهرجان الرابع عشر:

ديسمبر ١٩٩٠

مهرجان المهرجانات:

١ ـ ليالينا أجمل من أيامكم Nes Nuits Sont Plus Belles Que Vos Jours

إخراج أندريه زولافسكى Andrzej Zulawski

إنتاج ١٩٨٩.

٢ ـ نيكيتا Nikita

إخراج لوك بيزون Luc Besson

إنتاج ١٩٩٠.

٣ ـ الحب L' Amour

إخراج فيليب فوكو Philippe Faucon

إنتاج ١٩٩٠.

٤ ـ حديد خالص Plein Fer

إخراج جوسيه دايان Josee Dayan

إنتاج ١٩٩٠.

٥ ـ أيام وأقمار Il Y A De Jours.. Et Des Lunes

إخراج أودى ليلوش Aaude Lelouch

إنتاج ١٩٩٠.

بانوراما السينما العالمية:

٦ ـ لعبة الثعلب Le Jeu Du Renard

إخراج آن كابريل Anne Caprile

إنتاج ١٩٨٩.

٧ ـ بعد .. بعد غد Apres Aprés - Demain

إخراج جيرار فورت ـ كوتاز Gerard Fort - Coutaz

إنتاج ١٩٩٠.

٨ ـ ماما Maman

إخراج رومان جوبيل Romain Goupil

إنتاج ١٩٨٩.

٩ ـ الممسوسون Les Possédés

إخراج أندريه فايدا Andrzej Wajda

إنتاج ١٩٨٨.

تكريم المخرج إيف بواسيه Tibute To; Yves Boisset

١٠ ـ المرأة الشرطية La Femme Flic

إنتاج ١٩٨٠.

١١ ـ لا شىء يذكر R. A. S.

إنتاج ١٩٧٣.

١٢ ـ انهض أيها الجاسوس Espion Leve - toi

إنتاج ١٩٨٢.

١٣ ـ ثمن الخطر Le Prix Du Danger

إنتاج ١٩٨٣.

١٤ ـ حرارة شديدة Canicule

إنتاج ١٩٨٤.

الممثلون المخرجون

١٥ ـ البربرية La Barbare

إخراج ميريل دارك Mereille Darc

إنتاج ١٩٩٠.

١٦ ـ الآخر L' Autre

إخراج برنار جيردودو Bernard Giraudeau

إنتاج ١٩٩٠.

المهرجان الخامس عشر:

أفلام المسابقة الرسمية:

١ ـ أطفال الكولونيل Le Voleur D'Enfants

إخراج كريستيان دى شالونى Christian De Chalonge

إنتاج ١٩٩١.

عروض مختارة

٢ ـ يوم للذكرى Aujourd'hui, Peut - étre

إخراج جان لوى برتو تشيللى Jean - Louis Bertuccelli

إنتاج

مهرجان المهرجانات.

٣ ـ خارج الحياة Hors La vie

إخراج مارون بغدادى Maroun Baghdadi

إنتاج ١٩٩١.

٤ ـ سيرانو دى بير جيراك Cyrano de Bergerac

إخراج جان بول رابينو Jean - paul Rappeneau

إنتاج ١٩٨٩.

البرنامج الإعلامى:

٥ ـ فى عيون العالم Aux Yueux Du Monde

إخراج إريك روشا Eric Rochant

إنتاج ١٩٩١.

٦ ـ أنا جو Je Suis Joe

إخراج أوليفييه أوستن Olivier Austen

إنتاج ١٩٩١.

٧ ـ مانيكا.. الفتاة التى عاشت مرتين Manika, une vie plus tard

إخراج فرانسوا فييه Francois Villiers

إنتاج ١٩٨٩.

٨ ـ برنامج / الجزائريون فى السينما الفرنسية.

أطفال الأضواء Les Enfants des Néons

إخراج إبراهيم تساكى Brahim Tsaki

المهرجان السادس عشر:

ديسمبر ١٩٩٢.

البرنامج الإعلامى:

١ - فى بلاد جوليت Au Pays de Juliet

إخراج مهدى الشريف Mehdi Charef

إنتاج ١٩٩٢.

ريتروسبكتيف Retrospective;

للمخرج جاك ديراى Jacques Deray

٢ - بورسالينو وشركاه Borsalino & co

إنتاج ١٩٧٤.

٣ - ٣ رجال فى المصيدة Trois Hommes Á Abattre

إنتاج ١٩٨٠.

٤ - الإنسان لايموت إلا مرتين On Ne Neurt Que Deux Fois

إنتاج ١٩٨٥.

٥ - مرض الحب Maladie D'amour

إنتاج ١٩٨٦.

٦ - الغابات السوداء Les Bois Noir

إنتاج ١٩٨٩.

٧ - نيتشاييف عاد Netchaiev Est De Retour

إنتاج ١٩٩١.

تم رصد الفيلم المنتج كليا فى فرنسا - وليس الإنتاج المشترك.

المهرجان السابع عشر:

ديسمبر ١٩٩٣.

المسابقة الرسمية:

١ - أموك: نوبة جنون Amok

إخراج جول فارجيه Joel Farges

إنتاج ١٩٩٣.

(بالاشتراك مع البرتغال وألمانيا)

مهرجان المهرجانات:

٢ - فانفان Fanfan

إخراج الكساندر جاردان Alexandre Jardin

إنتاج ١٩٩٢.

٣ - موسمى المفضل Ma Saison Préférée

إخراج أندريه تشينيه André Téchiné

إنتاج ١٩٩٣.

٤ - عودة كازانوفا Le Retour De Casanova

إخراج إدوارد نيرمان Edward Neirmans

إنتاج ١٩٩٢.

٥ - سيرجا: الصبى الأسد L' Enfant Lion

إخراج باتريك جراندبيريه Patric Grandperret

إنتاج ١٩٩٣.

البرنامج الإعلامى:

٦ - ماكس وجيريمى Max Et Jérémie

إخراج كلير ديفير Claire Devers

إنتاج ١٩٩٢.

٧ - الكذب Mensonge

إخراج فرانسوا مارجولين Francois Margolin

إنتاج ١٩٩١.

٨ - التعطش للذهب La Soif De L'or

إخراج جيرار أورى Gerard Oury

إنتاج ١٩٩٣.

٩ - بيتشان Pétain

إخراج جان ماربوف Jean Marboeuf

إنتاج ١٩٩٣.

المهرجان الثانى عشر:

ديسمبر ١٩٩٤.

المسابقة الرسمية:

الكولونيل شابير

١ - إخراج إيف انجلو

٢ - بعيدا عن الهمج

إخراج ليريا بيجيجا

مهرجان المهرجانات:

٣ - الملكة مارجو

إخراج باتريك شيرو

٤ - الزوار

إخراج جون - مارى بواريه

٥ - الهند الصينية

إخراج ريجيه فارنييه

٦ - جرمينال

إخراج كلود بيرى

٧ - إرهاق شديد

إخراج ميشيل بلان

٨ - لعبة الشطرنج

إخراج إيف هانشار

٩ - الاستغماية

إخراج كلود بيلوتو

١٠ - نساء عاشقات

إخراج ماجالى كليمون

١١ - مونبارناس بوند - شيرى

إخراج إيف روبير

تكريم المخرج باتريس ليكونت

١٢ - السمر

١٣ - ثنائى

١٤ - مسيو أير

١٥ - زوج الحلاقة

١٦ - تانجو

١٧ - عطر إيفون

أفلام القناة السابعة:

١٨ - الليالى المتوحشة

إخراج سيريل كولار

١٩ - ميناتا نديو

إخراج مارك دويسون

تكريم المنتج دانييل توسكان بلاتينييه

- عرض ستة أفلام من إنتاجه

قائمة المخرجين الفرنسيين المشاركين بأفلامهم فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (١٩٨٥ - ١٩٩٤)

١ - روبين ديفيز
٢ - لوك بيسون
٣ - إريك رومير
٤ - كلود ليلوش
٥ - ليو كاراكس
٦ - جيرار فروت كوتساز
٧ - تونى جاتليف
٨ - أندريه تشينيه
٩ - بينوا جاكوا
١٠ - جاك روزييه
١١ - برتران تافرنيه
١٢ - جان - جاك بينكس
١٣ جاك ديمى (تكريم)
١٤ - أنييس فاردا (تكريم)
١٥ - جان - تشارلز تاشيلا
١٦ - باتريس ليكونت (تكريم)
١٧ - جيرار بلان
١٨ - جان - بيير وينى
١٩ - كلود زيدى
٢٠ - كلود فارالدو
٢١ - لوسيان توفولى
٢٢ - روجيه هانين
٢٣ ميشيل ديفيل
٢٤ - فرانسوا مارجولين
٢٥ - جيرار أورى
٢٦ - جان ماريوف
٢٧ - ليوس كاراكس
٢٨ - فيليب دى بروى
٢٩ - روجيه أندريو
٣٠ - رينيه بيرودين
٣١ - جان -بيير موكى
٣٢ - رينيه مانزور
٣٣ - جان - كلود سوسيفلد
٣٤ - كلود وايز
٣٥ - جاك ديراى (ريتروسبكتيف)
٣٦ - أريك روشا
٣٧ - أوليفييه أساياس
٣٨ لوك بيسان
٣٩ - ماركو بولاى
٤٠ - إيف بواسيه (تكريم)
٤١ - رادوفان راديك
٤٢ - أندريه زولافسكى
٤٣ - لوك بيزون
٤٤ - فيليب فوكو
٤٥ - جوسيه دايان
٤٦ - أودى ليلوش
٤٧ - آن كابريل
٤٨ - رومان جوبيل
٥٠ - برنار جيرود
٥١ - كريستيان دى شالونى
٥٢ - جان - لوى برتوتشيللى
٥٣ - جان - بول رابينو
٥٤ - كليرديفير
٥٥ - جول فارجيه
٥٦ - الكساندر دارجان
٥٧ - باتريك جراند بيريه
٥٨ - إيف أنجلو
٥٩ - لير يا بيجيجا
٦٠ باترليك شيرو
٦١ جون - مارى بواريه
٦٢ - ريجيه فارنييه
٦٣ - كلود بيرى
٦٤ - ميشيل بلان
٦٥ - ايف هانشار
٦٦ - كلود بينو تو
٦٧ - ماجالى كليمون
٦٨ - إيف روبير
٦٩ - سيريل كولار
٧٠ - مارك دويسون

السينما
عرب
وفرنسيون



نظرة على تاريخ السينما الفرنسية

إعداد وترجمة:

أحمد يوسف

سنوات الميلاد:

قبدأت علاقة فرنسا بالسينما قبل أن يولد «فن السينما» بزمن طويل، وقبل أن تكون هناك «أفلام» كما نعرفها اليوم، وربما ليست هناك ثقافة مثل الثقافة الفرنسية قد تركت هذا التأثير القوى على التطور التقنى والفنى للسينما، منذ أن بدأ كل من العالمين الفرنسيين جوزيف ـ نيسفور نيبس، ولوى داجيير، تجاربهما الأولى فى بدايات القرن التاسع عشر لطبع أول صورة فوتوغرافية، ليعلنا عن مولد فن الفوتوغرافيا الذى يعتبر الأب الشرعى لفن السينما، حين نجحا فى تسجيل الصور داخل الكاميرا على ألواح حساسة، واستطاعا تحويل الضوء إلى تغيرات كيميائية تختزل الواقع إلى صورة بالأبيض والأسود.

وفى أكتوبر ١٨٨٨، قام عالم الفسيولوجيا چول ماريه بتقديم محاضرة فى الأكاديمية الفرنسية للعلوم، حول دراسة حركة الكائنات الحية، استخدم فيها مجموعات مختلفة من الصور الفوتوغرافية التى التقطها بالكرونوجراف (أو البندقية الفوتوغرافية)، لسلسلة من حركات الإنسان والحيوان، يتألف كل منها من اثنتى عشرة صورة فى الثانية الواحدة، وكانت تلك خطوة مهمة نحو الاقتراب من اكتمال هذا الفن الوليد: السينما. وبعد ثلاثة أشهر، كان مدرس العلوم إميل رينو، الذى قضى وقتًا طويلا من حياته فى تطوير آلات العرض، قد تقدم للحصول على براءة اختراع لما أسماه «المسرح البصرى»، والذى استخدم للمرة الأولى شرائط السليولويد المثقوبة،

ومنذ عرضه الأول فى المعرض الدولى فى باريس عام ١٨٨٩، أصبح له مسرحه الخاص فى «متحف جريڤان»، حيث قدم حوالى ثلاثة آلاف عرض مابين عامى ١٨٩٢ و١٩٠٠، استمتع بها نصف مليون متفرج، وهى العروض التى كانت تعتمد على أفلام الرسوم المتحركة القصيرة.

لكن المولد الحقيقى للسينما كما نعرفها اليوم كان فى الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩٨٥ على يد الأخوين لوى وأوجست لوميير، اللذين قدما عرضهما الجماهيرى الأول فى قاعة الدور الأرضى من المقهى الكبير «جران كافيه» فى بوليڤار دى كابوسين فى باريس.

لم يكن هذا العرض الأول إلا تتويجًا لجهد هائل قام به الأخوان لوميير فى

الجوانب العلمية والصناعية والآلية التى تتعلق بالسينما. وعلى عكس الكاميرا التى اخترعها الأمريكى إديسون، فقد كانت كاميرا لوميير سهلة الحمل والنقل، وهى التى استخدمت فى بدايات عام ١٨٩٥ فى تصوير فيلمها الأول «العمال يغادرون مصنع لوميير» ليعرضاه فى البداية فى دوائر ضيقة عروضاً خاصة للمهتمين والعلماء فى سائر أنحاء أوربا،قبل أن يصبح أحد أفلام عرضهما الجماهيرى الأول، الذى ضم أيضاً أفلاماً مثل «وجبه الطفل»، والحدث الكوميدى القصير «الساقى يبتل» عن طفل يداعب بستانياً دعابة غليظة فيفاجئه بالمياه التى تندفع من الخرطوم، وفيلم «وصول القطار إلى المحطة» الذى أثار خوف المتفرجين عندما تخيلوا أن القطار يندفع فى اتجاههم. ومن تلك التجربة التى يمتزج فيها الدهشة والمفاجئة والخوف - والتى تكررت عند عرض الفيلم فى مختلف بلاد العالم - تعلم الجمهور للمرة الأولى فى تاريخ الفن كيف يرمى تلك الأعمال الفنية الجديدة التى يطلقون عليها اسم «الأفلام»!

ولمدة خمس سنوات متواصلة، سوف يعلو نجم الأخوين لوميير، اللذين لم يقتصر عملهما على الجانب التطبيقى فقط، باعتبار السينما فناً يمكن لهما استغلاله على نحو تجارى، لكن الفضول العلمى دفعهما إلى أن تطوف فرق التصوير السينمائى الخاصة بهما فى جميع أنحاء العالم، لتسجل الكاميرات المشاهد الغريبة والعجيبة من المدن والبلاد البعيدة، حتى أصبحت قائمة أفلامهما تضم حوالى ألف شريط سينمائى، تتيح لمشاهدها أن يرى مالم يكن فى استطاعته أن يشاهده قط من عجائب الدنيا، وأحوال البشر، وهو جالس على كرسيه فى ظلام قاعة العرض.

وعلى الرغم من المدة القصيرة التى تربع فيها الأخوان لوميير على عرش صناعة السينما الوليدة، فقد كان لتجاربهما واكتشافاتهما آثار عميقة فى تاريخ الفن السينمائى، فهما اللذان ابتكرا مقاس الأفلام ٣٥مم الذى لايزال مستخدماً حتى اليوم، كما ظلت سرعة العرض الخاصة بآلتهما (١٦ كادر فى الثانية) هى السائدة حتى حلول عصر الصوت الذى تطلب سرعة أكبر للحصول على تسجيل صوتى أكثر دقة. بل إن الاسم الذى اختاره لوميير للآلة الخاصة بهما: «السينماتوغراف»، ظل من بين كل أسماء الآلات الأخرى هو الأكثر إلتصاقاً بهذا الفن الجديد: «السينما».

واقعة لوميير، وخيال ميلييس:

كانت قائمة أسماء أفلام لوميير تعكس على نحو ما نظرتهما إلى فن السينما على أنه نوع من «المناظر» التى تسجل حدثاً من الواقع (أو بالتحرى كأنه «مشهد» من نافذة ما تفتح مصراعيها على الواقع)، ولنتأمل ما احتوته تلك القائمة منه «مناظر عامة»، و«مناظر كوميدية»، و«مناظر طبيعية جميلة»، لنرى أن اهتمامها للأساس كان تسجيل هذا الواقع، وإثارة مشاعر الدهشة عندما يرى المتفرج مايراه كل يوم كأنه يراه للمرة الأولى، ولقد كانت أكثر هذه المناظر إثارة هى ما تحتوى على أنماط «حركة» الأشياء والكائنات، مثلما عرفت عن رد فعل الجماهير لدى رؤيتها للقطار المتحرك. وهو ماتعكسه أفلام أخرى لهما عن قارب يصارع الأمواج، أو فارس يمتطى صهوة جواده أو ينزل عنها بطريقة عسكرية، أو انطلاق مجموعة من جياد الفرسان فى لحظة بداية السباق، أو تداعى حائط متهدم تراه يتهاوى أمام عينيك.

كما أثار فليمهما الطريف «الساقى يبتل» ابتهاج الجماهير بتلك الدعابة التى تحدث فى مكان مفتوح من الأماكن المألوفة فى واقع الحياة، وهى الدعابة التى سوف تصبح الفكرة الجنينية الأولى للعديد من أفلام الكوميديا التى تعتمد على الحركة: البستانى يرش الحديقة بينما يتسلل صبى ليقف فوق الخرطوم، فتنقطع المياه مما يجعل البستانى يفحص خرطومه فى الوقت الذى يقفز فيه الصبى بعيداً فتندفع المياه فى وجه الرجل المسكين بينما يضحك الصبى المشاكس، فيمسك به الرجل ويعاقبه بالضرب على مؤخرته. إن هذا الفيلم (أوالثمرة الكوميدية السينمائية) تحتوى على العديد من عناصر فن الفيلم الكوميدى الذى سوف يمضى فى طريقه إلى النضج: اعتماد الموقف على الحركة دون كلمة واحدة، وبساطة الشخصيات رغم حيويتها، ووضوح ومصداقية علاقة السبب والنتيجة، كما أن الضحية المسكين يكون دائماً غافلا عما يدبره له المشاكس الشرير، الجمهور يضحك على الضحية بسبب غفلته وسذاجته.

من ناحية أخرى، كان چورج ميلييس ينظر إلى فن السينما نظرة مغايرة تماماً، وهو الذى أتى من عالم المسرح السحرى حيث بدأ حياته الفنية فى مسرح «روبير - أودان»، فقد كانت السينما بالنسبة له وسيلة لكى يزيد مافى «جراب الحاوى» أو جعبته من الحيل السحرية، وهكذا أخذنا فن السينما إلى آفاق جديدة من الخيال والإيهام. وكان أول أفلامه التى تعتمد على الحيل السحرية المسرحية هو «أوراق اللعب» الذى صور عام ١٨٨٦، وبحلول عام ١٩٠٠ كان ميلييس يعرض شرائطه فى جميع أنحاء العالم، فى الوقت الذى كان فيه الأخوان لوميير قد اقتربا من التوقف عن صنع الأفلام.

كما دخل إلى عالم صناعة السينما بدءاً من عام ١٨٩٦ كل من الفرنسى

شارل باتيه، وليون جومون، اللذين أسسا شركتين ضخمتين للإنتاج، ماتزال بعض فروعهما تعمل حتى اليوم. وعلى حين بدأ باتيه بنسخ أفلام لوميير، فإن شركته تحولت بعد سنوات قلائل إلى السيطرة على مختلف فروع صناعة السينما الفرنسية، بدءاً من صناعة الكاميرات وآلات العرض والأفلام الخام، وانتهاء بامتلاك سلسلة هائلة من دور العرض، وهوالأمر الذى حذا حذوه جومون أيضًا، ليصبح صاحب ثانى إمبراطورية فرنسية فى عالم صناعة السينما.

السينما تحكى قصصها الأولى:

بعد أن اعتاد الجمهور على ذلك السيل المنهمر من آلاف الشرائط السينمائية الأولى المتشابهة إلى حد كبير، فى اعتمادها على إثارة الدهشة من رؤية «الصور المتحركة» على الشاشة، كان على فن السينما أن يبحث عن آفاق جديدة، وكان الحل هو أن تحكى السينما قصصًا من خلال استعارتها لبعض مشاهد من مسرح الميلودراما أوالفارس، يتم تصويرها فى لقطة واحدة، دون أن تتحرك الكاميرا، وكأن متفرج السينما يجلس على كرسى فى منتصف الصالة تماماً أمام منصة المسرح.

لكن الفرنسى جورج ميلييس كان أول من توصل إلى نوع جديد من السرد القصصى، عندما اكتشف أن توقف الكاميرا عن التصوير، ثم إعادة تشغيلها، يتيح له حيلتين سحريتين، هما الاختفاء والتحول، حيث يمكن لأى شخص أن يختفى أو أن يتحول إلى شئ آخر. وكان فيلم «الساحر» (١٨٩٩) عبارة عن سلسلة من الاختفاء والتحول، ويقوم ببطولته ميلييس نفسه، الذى نراه يختفى، كما تختفى مساعدته حين تتحول إلى كومة من الجليد، ويتحول هو إليها أو تتحول هى إليه. (وليس غريبًا أن يستخدم بيرجمان أو فيللينى فيما بعد فى أفلامهما التشبيه بين الساحر وصانع الأفلام)، وكان أكثر أفلام ميلييس شهرة هو «رحلة إلى القمر» (١٩٠٢) الذى يجمع بين الخيال والفكاهة على نحو مدهش، حتى إنه يسخر من الأكاديميين فى صورة ذلك الأستاذ العالم (يقوم بدوره ميلييس أيضًا) الذى يعاقب كل من يخالفه الرأى بأن يخفيه عن الأنظار، أو عندما تسقط سفينة الفضاء فتسبب «طرطشة» هائلة ليجد ركابها أنفسهم وقد هبطوا فى عين رجل فوق سطح القمر، وهى السخرية التى تجدها أيضًا فى أفلام مثل «سر الطبيب» (١٩٠٨) أو «غزو القطب المتجمد» (١٩١٢).

وعلى الرغم من كل تلك الحيل السحرية السينمائية التى استطاع بها ميلييس أن يجعل السينما تحكى قصصا للمرة الأولى، فإن من الحق القول أن الكاميرا عنده ظلت متفرجًا سلبياً ساكناً، حتى إن اقتراب سطح القمر كان يتم تصويره من خلال جذب قرص أبيض كبير فى اتجاه الكاميرا، وكأن ميلييس كان يفكر فى السينما بطريقة مسرحية، تعتمد على الديكور الذى يمكن شده أو تغييره بواسطة أسلاك أو خيوط غير مرئية، وهو مايبدو واضحًا فى فيلمه «قصر ألف ليلة وليلة» (١٩٠٨) للأبواب السحرية التى تفتح أو تغلق من تلقاء نفسها. لقد اكتشف ميلييس الفرق الجوهرى بين الزمن الواقعى المتصل، والزمن السينمائى الذى يمكن التلاعب به، لكنه لم يستطع أن يضع يده على الفرق بين المكان المسرحى والمكان السينمائى.

لكن ميلييس ـ مثل رجاله الذين كانوا يختفون فجأة من على شاشة السينما ـ اختفى عن عالم صناعة السينما بعد فيلمه الأخير الذى صنعه عام ١٩١٤، وبعدما كانت شهرته قد أخذت فى الأفول، ولكنه كان قد ترك أثراً قوياً على صانعى الأفلام فى فرنسا والعالم كله. لكن إلى جانب ميلييس كان هناك أيضًا **إميل كول**، الذى كان بدوره مغرمًا بالحيل السينمائية، لكنه كان يستخدم الرسوم المتحركة فى تحولات الأشياء على نحو سيريالى، كما سوف يستخدمها فيما بعد والت ديزنى فى أفلامه الخيالية، أو على نحو أكثر تعقيداً الفيلم البريطانى «الغواصة الصفراء» (١٩٦٨) الذى قدم صورة كارتونية لفرقة «البيتلز»، أو الفيلم السياسى اللاذع «الحائط» (١٩٨٢) لألان باركر.

وكان من أهم أفلام كول «الميكروبات المرحة» (١٩٠٩)، حيث تصطف الكائنات الدقيقة بشكل يصور المرض الذى تسببه، وكذلك فيلم «الفنان ذو النزعة الانطباعية الجديدة» (١٩١٠) الذى يسخر فيه من التجريديين، حيث يقوم الفنان بمحاولة بيع إحدى لوحاته التجريدية للزبون، ولأن الزبون لايفهم ماتعبر عنه اللوحة يقوم الفنان بشرح ماتصوره، حسبما يتراءى له أو تأتى الأفكار فى خاطره، وكلما استطرد فى الشرح تحولت الأشكال والخطوط لتصور مايصفه ثم تعود إلى حالها التجريدى من جديد!

كما يمكنك أيضًا أن ترى تأثير ميلييس على المخرج الفرنسى **فيرنان زيكًا**، الذى صنع عديداً من أنماط الأفلام، لكنه تميز أيضًا بأفلام الحيل السحرية، حتى أنه برع فى استخدامها لتحقيق أكبر قدر من التشويق فى مشاهد المطاردة التى كان من الضرورى أن تتضمنها كل الأفلام الجماهيرية خلال العقد الأول من القرن). ففى فيلم «جيم المراوغ» (١٩٠٥) ينجح المجرم فى الهرب من الشرطة بقدرته على الاختفاء أحياناً، أو الظهور أحياناً أخرى فى عدة

أماكن مختلفة فى وقت واحد، أو الطيران فى الهواء راكباً دراجته.

ولا يمكنك أن تنسى أيضًا واحداً من أهم السينمائيين الفرنسيين فى تلك الفترة، والذى اشتهر بتمثيله أكثر من شهرته كمخرج، وهو ماكس ليندر، الذى كان بحق أول «مهرج» فى عالم السينما، كما يبدو من فيلمه «بداية المتزحلق على الجليد» (١٩٠٥)، الذى يعرض فيه للمحاولات المضحكة للبطل المرتبك أن يتعلم التزحلق للمرة الأولى فى حياته. وبعد سنوات، كان ليندر، بشاربه المتراقص، وحركاته المتأنقة، وقبعته وعصاته، معروفاً فى أنحاء أوروبا كلها، ببطولته للمئات من الأفلام الكوميدية القصيرة، وتصويره لبطل سوف يحتذيه فيما بعد شابلن وكيتون ولويد ولانجدون، والذى يتجسد دائماً فى صورة الإنسان الطيب الضعيف، الذى يستخدم ذكاءه للتغلب على العمالقة الأشرار.

«سينما الفن»:

عندما اقترب العقد الأول من القرن العشرين من نهايته، اكتشفت السينما الفرنسية مجالا جديداً يمكن استغلاله، حين أعلنت إحدى الشركات الفرنسية ـ التى أطلقت على نفسها «سينما الفن» ـ عن نواياها لصنع سينما فنية جادة، وقد كانت تلك الجدية تعنى بالنسبة لهم أن يعمل فى صنع هذه الأفلام مجموعة من أهم الفنانين والفنيين المسرحيين، مثل المؤلفين والمخرجين والموسيقيين، وعلى وجه الخصوص الممثلين، بالإضافة إلى مصورى السينما المشهورين فى تلك الفترة. وكان أول أفلام «سينما الفن» هو «اغتيال دوق جيز» (١٩٠٨) الذى نال الحفاوة النقدية باعتباره خطوة جادة فى عالم السينما، بسبب استخدامه لموسيقى سان صانس لمصاحبة العرض السينمائى، ولأن التمثيل قامت به فرقة الكوميدى فرانسيز.

وربما ينظر اليوم ـ على المستوى السينمائى الخالص ـ إلى «سينما الفن» على أنها لم تتجاوز النزعة المسرحية عند ميلييس، مع قدر أقل بكثير من الخيال والإبداع، أو على أنها نوع من «المسرح المعلب»، ولكننا نجد أيضًا سحراً خاصًا فى أن نرى فيلمًا سينمائيًا مثل «الملكة إليزابيث» (١٩١٢) تقوم ببطولته سارا بيرنار لكن السينما كان عليها أيضاً أن تتجاوز تلك الطريقة المسرحية فى التمثيل الذى يعتمد على المبالغة فى الإيماءات والحركات، وأن تكتشف قدرة الكاميرا على التقاط أدق التعبيرات وأرقها، مثل اهتزازة جفن، أو ارتعاشة شفة، وهى القدرة التى سوف تتيح الظهور لنوع جديد من التمثيل، هو التمثيل السينمائى.

وعلى كل حال، فقد ترك النجاح التجارى الساحق لأفلام «سينما الفن» الفرنسية تأثيره فى أنحاء العالم، حتى إن المنتج الأمريكى أدولف زوكور أسس شركة مماثلة تقدم «أشهر الممثلين فى أشهر المسرحيات»، وهى الشركة التى سوف تعرف فيما بعد فى عالم صناعة السينما الهوليوودية باسم «باراماونت».

الحركة الطليعية:

كانت باريس خلال العشرينيات هى عاصمة الفن الطليعى فى العالم كله فى مختلف الميادين الفنية مثل الفن التشكيلى والشعر والموسيقى والدراما، حين استولى على الفنانين القادمين إليها من أنحاء أوروبا لينضموا إلى زملائهم الفرنسيين إحساس جارف بالرغبة فى التجريب والإبداع، وابتداع أشكال جديدة تخرج على القواعد التقليدية السائدة فظهرت المدارس الفنية المختلفة مثل السيريالية والتكعيبية والدادائية.

لقد اكتشف الفنانون أن العالم الذى يعيش فى بداية القرن العشرين بعقلية القرن الثامن عشر هو عالم غير منطقى، لذا لابد للفن من التعبير عنه بأشكال غير منطقية، وهكذا فإنه ليس لزاماً على الفن أن يصبح مرآة للواقع فى ظاهره الساكن، وإنما غوصاً إلى أعماق هذا الواقع، حيث تحتشد العواطف والمشاعر والأفكار والأحلام المتصارعة بين الماضى والمستقبل.

وفى هذا الجو الفنى المشحون بالإبداع، كان هناك بعض الفنانين السينمائيين الذين يقدمون للأوساط الفنية ماابتدعته قريحتهم من الشرائط السينمائية التى تنطلق من هذه المدرسة الفنية أو تلك، ولقد اكتشف هؤلاء أن فن السينما هو أكثر الفنون قدرة على النفاذ إلى عالم الأشكال الفنية الجديدة، حيث تتوالى على الشاشة سلسلة من الصور البصرية الخالصة، للأشكال والأضواء والظلال، واستخدام إمكانيات الطبع المزدوج والمزج والخروج من البؤرة وحركة الشريط شديدة السرعة أو البطء،أو حتى المقلوبة فى حركة عكسية أو ظهراً لبطن.

ومن المفارقات أن السينما الفرنسية قد وجدت «جذوراً» لتلك النزعة الطليعية فى الماضى أكثر من الحاضر، فتجاهلت النزعة المسرحية التى حاصرت فيها «سينما الفن» حرية الخيال الإبداعى، فعاد السينمائيون إلى أسلافهم الأوائل مثل ميلييس وكول، وإلى سينمائى مثل چان دوران وفيلمه «الساعة الحية» (١٩١٠) الذى يصور ساعة سحرية تجعل العالم يبطئ من حركته لدرجة الدوار، أو يسرع فيها حتى يكاد أن يتلاشى. لكن جوهر الحركة الطليعية الفرنسية ونجاحها، كان يعتمد على ذلك المزج الرقيق بين الكشف عن زيف الأشكال التقليدية السائدة، والبحث فى الماضى عن جذور التجديد والإبداع.

ولقد كان محور الحركة الطليعية فى السينما الفرنسية ينطلق فى ثلاثة اتجاهات، قد تنجح بعض الأفلام فى الجمع بينها: الأول هو السينما التى تبحث عن الأشكال الخالصة والمجردة، والثانى هو الأفلام السيريالية التى تدور فى عالم الأحلام والمخيلات وتستخدم الحيل السينمائية لخلق عالم سيريالى ورمزى وغير منطقى، أما الثالث فكان يبحث عن دراسة فنية متأملة على طريقة المدرسة الطبيعية، للعواطف والأحاسيس البشرية حيث يمكن لبعض اللمسات السيريالية أوالرمزية أن تكشف عن النزعات والغرائز الإنسانية المراوغة.

وإن فيلماً مثل «استراحة» (١٩٢٤) لرينيه كلير ينتقل فى نعومة من الأشكال المجردة إلى عالم الأحلام السيريالى، بينما ينتقل فيلم آخر فى طريق عكسى مثل فيلم مان راى «ألغاز شاتودى» أو «ألغاز القصر الغامض» (١٩٢٩). أما فيلم «بائعة الكبريت الصغيرة» (١٩٢٨) لجان رينوار فإنه يبدأ كدراسة انطباعية للعواطف والعلاقات الإنسانية، لكنه ينتهى إلى عالم الأحلام. وهكذا فقد كانت الدادائية، والسيريالية، والطبيعية الشاعرية تمتزج جميعها معًا لتخلق إبداعات مدهشة فى عالم السينما.

الدادائية :

وتعتبر أفلام مان راى النموذج الأكثر وضوحاً للدادائية فى عالم السينما، فهى عبارة عن تجميع (كولاج) للأشكال وأنماط بصرية ليس لها أى معنى سوى أنها تخلق نوعًا من الإثارة الحسية. وقد بدأ راى أعماله فى كولاج عشوائى خالص بين بقع ألوان الزيت، والمسامير، والصمغ، وقطع من الورق، ينثرها جميعاً فوق شريط الفيلم الخام، ليعرضه للضوء، فتصبح صور هذه الأشياء بعد التحميض ـ أو بالأحرى ظلالها ـ هى الفيلم الذى يتم عرضه فى قاعة السينما. لكن راى يتحول شيئاً فشيئاً إلى تنظيم هذا الكولاج، كما يبدو فى فيلمه «العودة إلى العقل» (١٩٢٣)، وهو عنوان ساخر لأن الفيلم يقصد رفض العقل، لكنه على أيه حال ينظم الأشكال ويرتبها فى تواليها وتعاقبها، وهو التعاقب الذى يبدو أن له منطقه الخاص، حيث نرى زوجًا من قطع النرد (الزهر) يدوران ليتحولا إلى شعاعين للضوء، يظلان فى دورانهما حتى يتحولا إلى عصوين راقصتين تتحولان بدورهما إلى ساقى راقصة.. وهكذا بلانهاية.

على نحو قريب، قدم **فيرنان ليجيه** فيلم «الباليه الميكانيكى» (١٩٢٤)، كما أخرج **مارسيل دوشان** فيلم «سينما مصابة بالأنيميا» (١٩٢٦)، وهما الفيلمان اللذان يستخدمان تعاقب الصور البصرية وعلاقاتها فى أشكالها وإيقاعاتها، كما يستغلان أحياناً التعليق المكتوب بكلمات لاتحمل معنى، بطريقة تذكرك على نحو ما بطريقة يوجين يونسكو فى كتابة الحوار فى مسرحياته بعد حوالى عقدين من الزمان، وهى الطريقة التى تعتمد على الإيقاع اللغوى الخالص دون أن تكتسب الكلمات مضموناً أو معنى محدداً.

السيريالية :

كان فيلم **سلفادور دالى ولوى بونويل** «كلب أندلسى» (١٩٢٩) هو أهم الأفلام السيريالية فى تلك الفترة، والذى يتكون من مشاهد ولقطات متتالية، يبدو فى تواليها أن هناك نوعًا ما من العلاقة المنطقية، لكنها فى حقيقتها علاقة ليس لها أى مغزى واقعى. إنك ترى دائمًا فى الفيلم رجلا وامرأة، وتفهم من التقابل والتعارض بينهما أن هناك فى أعماقهما غرائز جنسية متبادلة ومكبوتة، لكن الفيلم يخلق تناقضًا بين هذه الرغبة والتقاليد الاجتماعية، التى ترمز لها أسراب النمل الزاحفة وندوب الصليب العميقة على يد الرجل، ومنذ المشهد الافتتاحى، الذى يبدو فيه بونويل وكأنه يقطع مقلة عين امرأة بموسى حادة (فى لقطة قريبة رهيبة) وحتى المشهد الأخير حيث يتحول الرجل والمرأة على ساحل شاطئ صخرى غامض، فإن هدف الفيلم الرئيسى هو تحقيق الصدمة والدهشة أو أن «نرى» الأشياء على نحو مختلف، ودون أن نجد لها بالضرورة تفسيراً أو معنى

الطبيعية :

وحتى الطبيعية التى بحثت عن دراسة نفسية عميقة والعلاقات البشرية، فإنها على يد الطليعيين الفرنسيين استطاعت أن تنفذ إلى ماتحت السطح لتكشف عن المشاعر غير العقلانية والمضطربة، مستخدمة فى ذلك بعض أدوات السيرياليين لتضىء هذا العالم الذاتى. ففيلم ألبرتو كافالكانتى «لاشىء يحدث سوى مرور الزمن» (١٩٢٦) يبدو على السطح كدراسة تسجيلية لأربع وعشرين ساعة من الحياة الباريسية، لكنه يعتمد على الحيل السينمائية لكى يرسم صورة وجدانية لطابع المدينة ومزاجها، مثل استخدامه للكادرات الثابتة، أو التعريض المزدوج، أو انقسام الشاشة، أو المسح الخشن. أما فيلم **لوى ديلوك** «الحمّى» (١٩٢١) فيدور حول قصة علاقة عاطفية متوترة بين الرغبة والموت، تحدث فى مقهى على شاطئ البحر.

الطليعية والسينما التجارية :

بل إن واحداً من أشهر مخرجى السينما الفرنسية التجارية آنذاك، وهو **أبيل جانس**، استخدم الأساليب السيريالية والطبيعية ليعمق طرقه فى السرد السينمائى. ففى فيلمه «إنى أتهم» (١٩١٩) و«الدولاب الدوار» (١٩٢٣)

يجمع بين المضمون الذى يهاجم مختلف أشكال الظلم الاجتماعى، مع الشكل الذى يقترب من أعمال الروائى الطبيعى إميل زولا فى دراسة الغرائز البشرية. وفى فيلمه الملحمى «نابليون» (١٩٢٧) يستخدم الشاشة المركبة من ثلاث شاشات، يمكن أن تعرض صورة بانورامية واحدة شديدة الاتساع، أو تعرض عدة أحداث مختلفة فى الوقت نفسه، وهو أسلوب يقترب إلى حد ما من طرف التعبير السيريالى.

السينما والفن التشكيلى:

لقد بدا أن طموح السينمائيين الفرنسيين آنذاك هو محاكاة المدارس الجديدة فى الفنون، والفن التشكيلى على نحو خاص، ولعل فيلم «آلام چان دارك» (١٩٢٨) **لكارل تيودور دراير** يكاد يجمع كل تراث الفن التشكيلى منذ أيقونية عصر النهضة حتى تجريدية العصر الحديث. وعلى الرغم من كون المخرج دانمركيا، فإن جماليات الفيلم تعد فرنسية خالصة، فقصة كفاح وآلام وموت چان دارك فى الفيلم ليست إلا مجرد إطار روائى عام، فالفيلم يكاد يكون بلا حبكة حقيقة،حتى إنه يصبح فى التحليل الأخير تجسيداً لآلام خالصة مجردة، وإنك لا تعثر على أى نوع من التفاصيل ذات الصبغة الدينية أو التاريخية لمحاكمة البطلة، بينما تجد تفاصيل عذابها ونقائها الروحى شديدة الوضوح، باعتبارها كائناً وجدانياً مجرداً. فتلك البطلة (التى قامت بدورها فالكونيتى) لاتعثر فى تأثيرها الطاغى على الخطب الحماسية الرنانة، بل تعتمد على ذلك الضوء الروحى المنبعث من أعماق روحها، حتى إن الفيلم يتحول إلى نوع من «القداس» الموسيقى أكثر من كونه قصة درامية، وهو مايعود إلى استخدام دراير للسينما ـ مثل ايزنشتين ـ على أنها قالب موسيقى،لكنه ليس القالب الموسيقى الصاخب الإيقاعات المتراكبة والمتعارضة على طريقة إيزنشتين، ولكنه أقرب إلى ألحان الأورغن المتأملة الهادئة.

إن دراير يملأ الشاشة بالوجوه لا بالأحداث، وهى الوجوه التى تظهر وكأنها بقع الضوء والظل المتناثرة على خلفية بيضاء شاحبة، وتنتقل الكاميرا حثيثًا بين وجوه القضاة ووجه الفتاة، وفى معظم الأحيان يكون التكوين بعيداً عن التماثل (السيمترية)، مما يجعل الشاشة تبدو كلوحة تجريدية تحتشد بالأشكال والخطوط، لكنه يحقق التناقض الدرامى بين القضاة والفتاة على نحو سينمائى خالص، حيث يجعل الرجال لايتوقفون عن الحركة المتوترة التى تتابعها الكاميرا فى حركتها الدائمة، بينما تميل الفتاة إلى السكون ويتم تصويرها دائمًا بكاميرا ثابتة. كما أنه يستخدم الضوء ليخلق ما يشبه نسيج اللوحة ليزيد من عمق التناقض الدرامى، فعندما تتأمل الكاميرا وجوه القضاة، تخلق الإضاءة المائلة والظلال الحادة تأكيداً قوياً على التجاعيد والندوب فى وجوههم، بينما تتم إضاءة البطلة من الخلف، ليبدو وجهها كأنه الحليب الصافى فى نقائه وطهارته.

وفى نظر عديد من النقاد، يعتبر فيلم «چان دارك» هو الذروة التى بلغها الفيلم الصامت للتعبير البصرى الخالص، الذى كان عليه أن يواجه تحدياً هائلا مع ظهور الأفلام الناطقة، بحوارها المحمل، أو غنائها الصاخب الذى لا يتوقف عن الهدير.

ولكن السينما الفرنسية كانت بعيدة إلى حد كبير عن الوقوع فى هذا الفخ الذى وقعت فيه الأفلام الناطقة، فقد كان للسينما الفرنسية تراثها الذى يعتمد من ناحية على التعبير البصرى المجرد، ومن ناحية أخرى على استخدام لوحات الكلمات والحوار التى لاتخلو من البراعة الأدبية «الرشاقة اللفظية. لذلك كانت السينما الفرنسية فى مأمن من تلك الصدمة التى واجهتها السينما ـ الأمريكية ـ على سبيل المثال ـ حين تحولت فجأة إلى الصوت ، وهو ما جعل الأفلام الفرنسية خلال العقد الأول من السينما الناطقة تتميز بالإبداع الحقيقى، وظهور جيل كامل من السينمائيين البارزين، الذين برعوا فى مزج الحوار الموحى والشاعرى أحياناً، مع التعبير البصرى، والتحليل الاجتماعى الواعى، والأشكال الروائية المركبة، والعمق الفلسفى، والمرح والسحر. لقد كان ذلك هو جيل رينيه كلير، وجان رينوار.

رينيه كلير:

بدأ كلير حياته السينمائية بتصميم مشاهد الخدع التى حفلت بها أفلام الباليه الطليعية، لكنه استخدم تلك الخبرة فى الحيل السينمائية الراقصة بعد أن تحول فى أفلامه للعالم الواقعى لكى يجد فى هذا الواقع مكاناً للأحلام والغناء، وهو مايميز جميع أفلام كلير، فى المرحلة الصامتة أو الناطقة على السواء، فى ذلك الجو الذى يجمع بين نشوة الحركة، والحس الكوميدى الخيالى الذى يقف فى منتصف الطريق بين الدعابة العابرة والنزوة الجامحة، وتحولات الأشياء التى تبدو متناقضة لكنه يعثر على العناصر المشتركة فيها، فالجنازة تتحول إلى حفل زفاف، والسجن إلى مصنع، والمصنع إلى سجن، وهى التحولات التى لا تنبع فقط من الخيال البصرى المبدع، ولكنها تشتمل على إحساس اجتماعى نقدى متوهج. لذلك فإن أفضل أفلام كلير الصامتة: «قبعة القش الإيطالية» (١٩٢٧) بالإضافة إلى فيلميه الناطقين المهمين: «المليون» (١٩٣٠) و«الحرية لنا» (١٩٣١) هى تلك الأفلام التى تستخدم

الخيال البصرى لكى تنطلق إلى الهجوم اللاذع على التقاليد والأعراف الاجتماعية،وعلى المال الذى يحول البشر وكل الكائنات الحية إلى أشياء للامتلاك.

لكن رينيه كلير كشف منذ فيلمه الصامت «باريس التى تنام» أو «الشعاع المجنون» (١٩٢٣) عن البذور التى سوف تنمو وتزهر فى كل أفلامه التالية. فالفيلم يدور حول عالم مجنون ينجح فى اختراع شعاع يصيب من يتعرض له بالنوم والشلل المفاجئ عن الحركة، وبالفعل فإن الرجل يحول باريس إلى مدينة نائمة، ولا ينجو منه إلا القليل من الناس الذين كان وجودهم فوق قمة برج إيفل سببًا فى النجاة من التعرض للإشعاع. وهنا يبدو افتتان كلير بالحركة والسحر البصرى، عندما يجعل الناس يتوقفون عن الحركة فى وسط حياتهم اليومية: النشال الذى يتجمد بعد أن سرق محفظة الضحية الذى يقف بدوره مشلولا عن الحركة، أو الزوجة الخائنة التى تتجمد بين يدى عشيقها،وهو مايعكس نقدًا اجتماعيًا لاذعًا، يتزايد حدة عندما يخطط الناجون لسرقة البنوك خلال غياب باريس عن الوعى، لكنهم يكتشفون أنه لا قيمة لمال فى مجتمع نائم لايبيع أو يشترى شيئًا! لكن الأكثر دلالة على أنه عندما نامت باريس استطاع الناجون أن يعيشوا معًا: العسكرى والحرامى، ووجيه المجتمع الرأسمالى مع الاشتراكى الثورى، لكن بعد أن يعيد العالم المجنون باريس إلى حياتها الطبيعية مرة أخرى، فإن هؤلاء يعودون بدورهم إلى أداء أدوارهم الاجتماعية التقليدية المتصارعة.

أما فيلمه الثانى «استراحة» (١٩٢٤) فقد كان أكثر ميلا إلى النزعة الدادائية، بتحولاته البصرية التجريدية، لكن كلير يتحول فى النصف الثانى من الفيلم إلى الحس الكوميدى الجامح، حيث يتوقف عند جنازة يشيع فيها رجال المجتمع ونساؤه أحد الرجال المرموقين، لكننا نجدهم يلبسون جميعًا أردية بيضاء، ويلقون بحبات الأرز فوق الجثمان كما لو كانوا فى حفل زفاف، وتهب رياح عاصفة تطير لها فساتين النساء فتكشف عن سيقانهن، بل إن النعش يجرى فيطارده المعزون، وفى النهاية يخرج الرجل الميت من نعشه لكى يحول المعزين إلى أطياف غير مرئية.

ومع السينما الناطقة، أضاف كلير إلى جعبته ذلك السحر الذى يمكنه ـ مع استخدام الموسيقى ـ أن يجعل الحياة أقرب إلى الحلم الخيالى الراقص، حتى إن الحاجز الشفاف بين الواقع والوهم فى أفلامه يمكن عبوره، وهو ما يبدو فى فيلم «المليون»، الذى يدور حول الموضوعين الأثيرين لدى كلير: المال، والمطاردة. إن فنانًا فرنسيًا فقيرًا يكشف فجأة أنه فاز بمليون فرنك فى اليانصيب، لكن التذكرة تكون فى جيب معطفه الذى سرقه منه أحد اللصوص، لذلك فإن الرجل يظل يطارد معطفه فى أنحاء مختلفة من باريس، وينتهى الفيلم فى سخرية لاذعة عندما يجمع كل من اشترك فى المطاردة فى دائرة ليرقصوا معًا، لكن بعد أن يكون صراعهم حول المعطف فى مشهد من الفيلم قد تحول إلى مباراة كرة قدم، صاخبة بالحركة والصياح وإطلاق الصفارات، فقد تحول الصراع على يد كلير إلى لعبة!

وفى أحد مشاهد الفيلم يضع كلير الحقيقة والخيال جنبًا إلى جنب، حيث يذهب البطل بحثًا عن معطفه فى دار الأوبرا، وهناك نرى على المسرح المغنى والمغنية البدينين يلقيان بسطور أغنية الحوار العاطفى المفتعل، لكن فى «الكواليس» يوجد عاشقان حقيقيان يتبادلان الحب. وفى نهاية المشهد تسقط أوراق الخريف الصناعية فوق الجميع، فيكشف مغنيا الأوبرا عن شخصيتهما ليستقبلا تحية الجماهير، بينما يذوب العاشقان فى وحدتهما ونشوتهما. إنك لاتستطيع إلا أن تتساءل أيهما أكثر صدقًا الحب المسرحى فى العرض الأوبرالى، أم الحب الحقيقى فى الكواليس، لكنك لاتنسى أيضا أن هذا الحب الحقيقى ليس إلا وهمًا سينمائيًا صنعه لك كلير، وهكذا تتداخل عوالم الوهم والحقيقة.

وبالطبع فإن «الحرية لنا» هو أهم أفلام كلير فى تلك المرحلة ـ إن لم يكن أهمها على الإطلاق ـ وهو الفيلم الذى يجمع بين الكوميديا والحرية فى مزيج شفاف. إن سجينين صديقين ينجحان فى الهرب من السجن، ليستخدم الأول ماسرقه من مال فى إنشاء مصنع لإنتاج الأسطوانات، بينما لايجد الثانى أية فرصة إلا العمل فى هذا المصنع. وفى النهاية يكتشف رجل الأعمال الناجح أن نجاحه فى اكتساب الاحترام الاجتماعى يعتمد على الكذب والخداع، وعلى تكريس حياته كلها من أجل المال والآلات، وأن حياته تلك لاتختلف كثيراً عن حياة السجن. لذلك فإن كلا من رجل الأعمال أو السجين لا يتمتعان بالحرية الحقيقية، وينتهى الفيلم بصاحب المصنع وصديقه العامل وقد أدارا ظهريهما لكل شىء، ومضيا فى الطريق كصعلوكين تحررا من كل القيود والتقاليد.

وفى الحقيقة إن المجتمع والحرية كانا بالنسبة لكلير نقيضين لايمكن اجتماعهما، ونجاح كلير هو فى قدرته على ترجمة هذا المفهوم السياسى «الفوضوى» إلى صورة سينمائية، فواحد من السجينين بدين طويل، والآخر نحيل قصير، وكأنهما ينتميان إلى عالم الكوميديا الصامتة، كما أن النهاية التى يختارانها ـ الصعلكة ـ تعود بهما إلى صعلوك شابلن وكل صعاليك الكوميديا الآخرين. ومن الطريف أن شابلن بدوره سوف يستعير من كلير مشهد خط

التجميع الآلى فى فيلمه «العصور الحديثة» (١٩٣٦)، عندما يسهو العامل المسكين للحظة «ويدور خط الإنتاج بعيداً عنه، فيسرع الرجل إليه ليحكم ربط الصواميل التى فاتته، فيحمله «السير» إلى عالم رهيب من التروس المتشابكة.

لكن كلير ينجح أيضاً فى خلق التماثل البصرى بين السجن والمصنع، فخطوط تجميع العمل، والطعام، والملابس ذات الأرقام، والحراس، جميعها تتشابه فى العالمين. كما تصبح موسيقى أغنية «التيترات» التى تشبه ألحان المارش «موتيفة» تتكرر دائما لتربط بين المشاهد، ولكنها تذكرك بأن غناءها للحرية لاعلاقة له بأى حرية، إذ إنك تسمع الأغنية فى البداية يغنيها السجناء فى فتور بلا روح حقيقية، ثم تسمعها وهى تخرج ناعمة من فم فنان جميلة «لكن عندما تعود الكاميرا إلى الوراء تكتشف أنها تقوم بتسجيل أسطوانه فى المصنع، بل إن اختيار مصنع الأسطوانات ليكون معادلا للسجن يعكس قدرة كلير على السخرية الذكية، فهو الذى يحول الموسيقى إلى بضاعة، ويسجن الإبداع الفنى فى الآلات والأشياء الجامدة، فحتى الموسيقى، وأغنية «الحرية»، تفقد حريتها فى الفيلم.

كما تصل السخرية إلى ذروتها فى المشهد الذى تتجمع فيه صفوة المجتمع للاحتفال برجل الأعمال، النصاب السابق، فوسط الاحتفال الجاد تهب رياح مفاجئة - كأنها رياح الحرية الحقيقة - لتغطى بصوتها على كلمات المديح الجوفاء، وتتطاير القبعات العالية وذيول التراث الرسمية السوداء (رمز التقاليد الاجتماعية السائدة)، وتتبعثر أوراق المال فى كل مكان من المصنع، فيفقد الجميع احترامهم المصطنع، ويجرون ليطاردوا القبعات الطائرة، ويجمعوا المال المتطاير. وربما بدت النهاية التى تصور الصديقين وقد تحولا إلى صعلوكين، والعمال وقد جلسوا لصيد الأسماك على شاطئ النهر، تاركين المصنع يدير نفسه بنفسه - قد تبدو هذه النهاية أقرب إلى الحلم شديد المثالية (الذى يذكرك على نحو ما بأفلام شابلن مثل «الشارع الهادى» أو «البحث المجنون عن الذهب»)، لكنها المثالية التى تجسدها هول أزمة الحرية فى المجتمعات الرأسمالية كما يراها كلير.

بعد سنوات الحرب التى قضاها كلير فى هيوليوود، حيث أخرج فيلمه الفانتازى «أنا تزوجت ساحرة» (١٩٤٤)، وواحد من أفضل أفلام الغموض والتشويق الكوميدية التى تصل إلى براعة هيتشكوك «ثم لم يعد هناك أحد» (١٩٤٤)، عاد كلير إلى فرنسا لتصبح سخريته أكثر نعومة، ونزواته السينمائية أكثر رزانة، ويفقد بعضا من روحه المتمردة القديمة، التى كانت مثل الرياح العاصفة فى «الحرية لنا»، فلم يكن هناك شيء قادراً على الوقوف فى طريقها.

چان رينوار:

قدر كبير من التشابه تستطيع أن تراه بين چان رينوار ورينيه كلير، فكل منهما بدأ فى العشرينيات، ووصل ذروته الفنية فى الثلاثينيات، وتمتع بحس اجتماعى لاذع، لكن بينهما اختلاف قوى ينبع من أن سخرية رينوار كانت أكثر مرارة وحزناً، بينما مالت سخرية كلير إلى النزوة والجموح، وإذا كان رينيه قد وجه انتقاده إلى المؤسسات الاجتماعية القائمة التى تقمع روح الإنسان، فإن رينوار قد رأى أن تلك المؤسسات الجوفاء ذاتها هى من صنع البشر الذين يجب عليهم أن يتغيروا أيضاً. لذلك فإن رينوار لم يجنح إلى التبسيطية التى ميزت أعمال كلير، فى الاختيار الحتمى بين تلقائية الطبيعة وتعقيد المدينة، فالمدينة - بلا غابات أو حقول - يمكن أن تكون هى «الطبيعة» الخاصة بإنسان القرن العشرين.

كان رينوار - مثل أبيه الفنان الانطباعى الشهير - يميل إلى الإحساس بالضوء والظل واللون، ولم يكن يجد حراً خاصاً فى الكوميديا الحركية مثلما كان يفعل كلير، لذلك فإن الفيلم الناطق لم يمثل بالنسبة له تحدياً، وإنما كان فرصة أكبر للتأصل الهادى.

ومنذ أفلامه الأولى الصامته، مثل «بائعة الكبريت الصغيرة» (١٩٢٨)، بدا أن أسلوبه الانطباعى يمكن أن يحول الواقع على الشاشة إلى الطابع السيريالى القاتم، فى ذلك التناقض والتفاعل بين الضوء والظل، والأبيض والأسود، بل إن استخدامه للحيل السينمائية لم يكن على طريقة كلير لإضفاء الحيوية على الفيلم، وإنما لإتاحة الفرصة لقدر أكبر من التأصل الهادى للخيال والواقع الإنسانيين. وهناك أيضاً مشهد المطاردة الذى برع كلير فى جعله يفيض بالمرح الصاخب، لكن رينوار يستخدمه ليضفى جواً كابوسياً يؤكد على الأزمة الوجودية للإنسان فى المجتمع القاسى، وهى الأزمة التى تنتهى عادة بالموت، مثلما انتهت «بائعة الكبريت الصغيرة» مدفونة تحت جليد الجبل، ليس هناك ما ينبئ أنها موجودة فى هذا العالم إلا بقايا بعض علب الثقاب المتناثرة فوق الثلوج البيضاء. ولقد أصبحت أفلام رينوار التالية أكثر واقعية، لكنها ظلت محتفظة بهذا الطابع التأثيرى المتأصل، وطغيان الإحساس بالعبث والموت، الذى يبدو كأنه يحوم دائماً فوق ما يبدو على السطح مثيراً للبهجة والمرح، بل إن الفيلم الكوميدى «جريمة السيد لانج» (١٩٣٦) ينتهى بجريمة الاغتيال التى تنبئ ببداية النهاية لمجتمع مثالى كان يعيش فى سعادة. ففى الفيلم تحولت دار نشر الكتب إلى مجتمع شيوعى، ينتج أفلام الويسترن حول شخصية الكاوبوى أريزوناچيم (الذى اقتبسه رينوار؟؟ - عن أفلام

الأمريكى ويليام هارت المشهورة آنذاك فى فرنسا) . إن السيد لانج يدير الشركة وهو يشعر فى اليوتوبيا التى أقامها بمدح أبوية عطوف على العاملين، الذين يصنعون الأفلام ويقتسمون أرباحها فى رضا، لكن الرأسمالى مالك دار النشر القديمة يعود لكى يمسك بزمام أمور شركة الأفلام الناجحة، مما يدفع السيد لانج إلى إطلاق الرصاص عليه، ويصبح هارباً من العدالة، ليصبح مستقبل المجتمع المثالى الذى أقامه فى مهب الريح، وكأن رينوار يقدم الرد على السؤال الذى طرحه كلير فى فيلمه «الحرية لنا»، فما يهدد الوجود الإنسانى ليس هو «المجتمع»، وإنما يأتى التهديد الحقيقى من الذين يقفون فى وجه إقامة مجتمع عادل.

لقد كانت أفلام رينوار خلال الثلاثينيات تلقى ضوءاً قوياً بارداً على المجتمعات والمؤسسات الأوروبية القائمة التى توشك أن تتداعى، وحيث كان رينوار يرى الأرستقراطية القديمة تغرق وهى لا تزال تتعلق بأهداب تقاليدها المحتضرة المصطنعة، بينما طبقة العمال الصاعدة توشك أن تقع فى أخطاء السادة القدامى نفسها وحياتهم الفارغة من المعنى. وفى الحقيقة إن جانبًا كبيراً من براعة رينوار قد تجلى فى اشتراكه الدائم فى كتابة سيناريوهات أفلامه ذات البناء المحكم، بتقابل أحداثها وشخصياتها وردود أفعالها وتفاصيل ملامحها، وهكذا اجتمعت لديه النزعتان البصرية والأدبية فى مزيج واحد، فلم يكن التعقيد الروائى عائقًا أمام رينوار، الذى ظل ينظر إلى العالم بعين فنان يبحث عن المعنى فيما يراه، وهو مابدا واضحًا فى فيلمه الكوميدى «إنقاذ بودو من الغرق» (١٩٣٢) الذى يعارض فيه بين البطل الصعلوك، المنتمى للطبيعة، والمجتمع البرجوازى بتقاليده الصارمة، أو فى فيلمه المأساوى «تونى» (١٩٣٤) حيث التعارض بين عاطفة الحب المتوهج والتقاليد الاجتماعية مثل القانون والزواج التى تروض وتكبح هذه العواطف الجامحة، وفيلمه المأخوذ عن جوركى «الحضيض» (١٩٣٦) الذى يتأمل فيه الكائنات البشرية الضائعة فى قاع المجتمع. كانت هذه الأفلام جميعا هى الطريق الذى أفضى برينوار إلى صنع أفلامه العبقرية، مثل «الوهم الكبير» (١٩٣٧)، حيث يصبح معسكر اعتقال الأسرى فى الحرب العالمية الأولى تجسيداً للمجتمع الأوروبى بطبقاته الهابطة والصاعدة، وهو المعسكر الذى يضم الفرنسيين والروس والإنجليز، كما يجمع أساتذة الجامعة والممثلين والعمال ورجال المصارف، أو بين طبقات النبلاء والبرجوازيين والعمال.

على قمة هذا المجتمع يجلس قائد المعسكر الألمانى. والضابط الفرنسى الكبير الأسير، وعلى الرغم من كل منهما يقف فى الحرب فى جانب مختلف، فإنهما فى الوقت ذاته يكتشفان أنهما يمثلان طبقة واحدة، فكل منهما يلبس الملابس نفسها ويتحدث ويأكل بالطريقة ذاتها. وهكذا فإنهما يبدوان كما لو كانا يلعبان «لعبة» الآسر والأسير. وفى النهاية يكون على الضابط الفرنسى أن يرضى بالأسر، ويضحى بحريته لكى يهرب سجينان آخران، العامل البسيط الفقير، ورجل المصارف شديد الثراء، وكأنهما رمز التوتر والصراع الذى عاشت فيه أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى.

لكن عبقرية «الوهم الكبير» فى أنه يلقى بظلاله من الشك حول كثير من الأوهام التى يعيش فيها المجتمع بإرادته، مثل الانقسامات الطبقية التى تفرق بين الناس رغم المصير المشترك لهم جميعاً، أو مثل الأوهام التى يقع فيها البسطاء، حين يقودهم الساسة فى حروب زائفة إلى أتون المعركة باسم الوطنية، أوالوهم الذى أشعل الحرب الأولى على أنها «الحرب التى سوف تضع نهاية لكل الحروب»، لكنها كانت فى الحقيقة الحرب التى انتحرت فيها الأرستقراطية الأوروبية السائدة. وهذا الشك فى الأوهام ــ التى تحولت إلى حقائق راسخة ــ يمكنك أن تلمسه على نحو بصرى فى الانتقال من لقطة قريبة لجرامفون فى معسكر اعتقال فرنسى، إلى لقطة مماثلة فى معسكر ألمانى، لتدرك التشابه بينهما، أو عندما يهرب الأسيران ليمضيا فى جبال الجليد قارسة البرودة، ويكون عليهما أن يقطعا الرحلة القاسية للهرب إلى الحدود السويسرية، وبالطبع فإن الجليد المتساقط هو التعبير البصرى عن تلك القسوة التى يعانيان منها، لكن رينوار يستخدمه على نحو شديد السخرية والذكاء عندما تضيع تحت ركامه معالم الحدود بين الدول، فلا تعرف أين ينتهى الجليد الألمانى ليبدأ الجليد السويسرى!

فى فيلمه التالى «قواعد اللعبة» (١٩٣٩) تصبح تلك السخرية المريرة هى محور الدراما كلها، عندما تعطى اهتمامها لرسم القيم الميتة فى مجتمع ميت أومجتمعين ميتين على وجه التحديد ــ مجتمع السادة الأغنياء، ومجتمع الخدم المتكلفين الطفيليين الذين يقلدون سادتهم، فكلاهما يفضل الشكل على المضمون، ويعلى من شأن التهذيب المفتعل بدلا من التعبير الصادق عن الأحاسيس الإنسانية، لذلك فإن النتيجة الحتمية لمثل هذه المجتمعات هى الموت، لكن الناس هنا أيضًا ــ كما فى «الوهم الكبير» ــ تراهم كبشر حقيقيين، لانسخر منهم أو نتعالى عليهم لأنهم ضحايا بقدر ما هم جناة. وهنا أيضًا يميل رينوار إلى إقامة التناقضات فى البناء المعقد الذى يوازى بين قصتى حب متقابلتين.

تدور قصة الحب الأولى بين أرستقراطيين: طيار شاب وامرأة

متزوجة، لكنهما ـ رغم أن قواعد اللعبة الاجتماعية لا تمنع ذلك ـ لايقترفان الخيانة فى الخفاء أبداً، بينما يقترفها الخادم الشاب مع الخادمة المتزوجة دون إحساس بالإثم، ومع ذلك فإن مجتمع السادة تنبذ الفتى الشاب بسبب رومانتيكيته، بينما ينبذ الخدم الخادم الشاب لخيانته المعلنة،وفى الحقيقة إن هذين الموقفين المتعارضين يعكسان رؤية واحدة، جوهرها هو التمسك بالمظهر دون الجوهر.

وتتقاطع القصتان عندما يطلق زوج الخادمة الغيور النار على الطيار الشاب، معتقداً أنه العاشق الخائن، ويموت الشاب لكن اللعبة تمضى فى طريقها، فعندما ينعى زوج السيدة الأرستقراطية غريمه فى وقار زائف، ينظر المجتمع إلى ذلك على أنها إيماءة تستكمل مظاهر النبل، رغم أن الحقيقة يعلمها الجميع.

وفى «قواعد اللعبة» يجد رينوار ـ كما هو دائماً ـ المشاهد التى تجسد بتعبير بصرى بليغ نظرته التقليدية المريرة لتقليدية المجتمع وفقدانه لجوهر الإنسانية، مثل مشهد اصطياد الأرانب المختبئة ودفعها إلى أيدى الصيادين بهز الشجيرات هزاً عنيفاً، ولمدة خمس دقائق متصلة، نرى رقصة الحيوانات المسكينة وهى تلعب دورها فى اللعبة، بالهروب من مكان إلى مكان حتى تلقى مصرعها. والفيلم كله فى حقيقته، فى مستوياته المختلفة، ليس إلا رقصة الموت.

كما نجد تعبيراً بصرياً آخر فى اهتمام الزوج الأرستقراطى بجمع الدمى الآلية المختلفة، وكأنه يحول الكائنات الحية إلى كائنات فاقدة للحياة، ويحول الجسد إلى آلة، وهو يجمع اللعب كما يجمع البشر، مثل زوجته وعشيقته، وكأنه يجسد مجتمعه الذى يقدس القواعد الاجتماعية الآلية بينما ينبذ البشر الذين صنعت من أجلهم هذه القواعد، ولكن أيضاً ـ وتلك عبقرية رينوار البعيدة عن التبسيط الساذج ـ لاتستطيع أن تكره هذا الزوج الأرستقراطى كإنسان،لأنه يحاول على أية حال ألا يؤذى أحداً، كما أنك لا تنقاد تماماً مع العاشق الشاب، لأنه بشكل ما قريب من الأنانية والسذاجة، لكنك تشعر بالشفقة تجاههم جميعاً لأنهم مضطرون لأن يعيشوا فى القرن العشرين ـ بطائراته وسياراته وبرجوازيته وقوات النازى التى تقف على الحدود ـ بتقاليد وأسلوب القرن الثامن عشر.

إن جذور الشر فى أفلام رينوار لا تنبع من رؤية فوضوية تدعو إلى تدمير المؤسسات على طريقة رينيه كلير، وإنما تنبع فى جانب منهما الشخصية الإنسانية، وفى جانب آخر من التقاليد الاجتماعية، وفى جانب ثالث من الطبيعة ذاتها، وربما أيضاً من التاريخ الذى فرض على الإنسان مشكلات هى أكبر من أن يواجهها، وكأن رينوار بذلك الجو القاتم الذى لم يغادر حتى أفلامه الكوميدية،وطغيان شبح الموت وحدوث جرائم القتل العشوائية أوالمدبرة، كان يتنبأ بنشوب الحرب العالمية الثانية.

ڤيجو، وكارنيه، وآخرون:

لم تكن السينما الفرنسية ـ مع حلول عصرالصوت ـ بعيدة كل البعد عن الوقوع بشكل ما فى أسرار الحوار وتحويل الفيلم إلى مسرحية مصورة معلبة، (لقد كان هذا العصر هو عصر كتاب السيناريو بلا منازع)، لكنها أيضاً لم تبق حبيسة جدران الاستوديو كما فعلت السينما الأمريكية. وقد كان نجاح كاتب السيناريو والمخرج الفرنسى **مارسيل بانيول** ـ الذائع الصيت فى عالم السينما التجارية ـ يعتمد على الحبكة المسرحية والحوار الكثيف،ولكنه كان بفضل أفلامه فى الهواء الطلق.

لكن **چان ڤيجو** الشاب ـ الذى صنع فى حياته الخاطفة فيلمين قصيرين وفيلماً متوسط الطول وفيلماً طويلا ـ لم يقع فى هذه النزعة المسرحية أبداً، وليست هناك غرابة فى ذلك، فقد كانت الفكرة المحورية فى حياة وأفلام ڤيجو هى البحث عن الحرية فى مجتمع يقمع الإنسان. فى فيلمه «صفر فى السلوك» (١٩٣٣) يؤكد على التناقض بين انطلاق وحيويه الصبا، وقيود المدارس التى تشبه السجون، مما يؤدى بالفتيان فى يوم التخرج إلى التمرد على المدرسين، ويخفضون علم فرنسا ليرفعوا علماً يحمل شارة العظمتين والجمجمة، ويقفون شامخين فى مواجهة السماء. إن تلك الحرية التى يبحث عنها ڤيجو على مستوى المضمون تجدها أيضاً على مستوى الشكل، فهو يبتعد عن اعتبار المكان السينمائى مسرحاً أو واقعاً حياً ذا ثلاثة أبعاد، ولكنه مساحة تستطيع فيها شخصياته من خلال الأضواء والظلال ـ أن تعبر عن أحاسيسها وعواطفها. ومعظم كادرات الفيلم والتكوين فيها يقتربان كثيراً من الفن التشكيلى، حتى إنها قد تميل أحياناً إلى المبالغة، فالمدرسون (أو السجانون) بوجوههم المكتنزة وأجسادهم البدينة يظهرون على الشاشة كأنهم وحوش حقيقية، تزحف فى الأركان وتسرق حلوى التلاميذ، كما أن مدير المدرسة يبدو قزماً مدبب اللحية يحمل رأساً صغيراً مثل عقله. لم يكن غريباً أن تمنع السلطات الفرنسية عام ١٩٣٣ عرض الفيلم بسبب هذه السخرية الحادة من المجتمع والدعوة للتمرد عليه ـ ولم تسمح بعرضه إلا عام ١٩٤٥، بعد وفاة ڤيجو بأحد عشر عاماً.

فى فيلمه التالى «أتلانتا» (١٩٣٤) يصبح المكان هو محور الحبكة، فالبطل والبطلة المتزوجان حديثاً يعيشان على قارب صغير يكسب منه الشاب عيشه،

لكن المرأة الشابة تشعر أنها محاصرة فى هذا المكان الضيق وتشتاق إلى أن تعيش على الشاطئ بحثًا عن الحرية، إلا أنها تكتشف أخيراً أن الشاطئ لا يحقق لها هذا الحلم. لذلك فإن ڤيجو يصورالمكان فى القارب - رغم ضيقه وازدحامه بالأشياء - على أنه أكثر ثراء من الناحية الوجدانية والروحية إذا ما قارنته بالعمق الخاوى الذى يلف الشاطئ الواسع، كما أن القارب الذى يسبح بنعومة على الماء، بين الضباب وأشعة الشمس، يشبه على نحو ما «اليوتوبيا» التى أراد بالطلبة المتمردين أن يحققوها فى «صفر فى السلوك»، حيث يعيش الزوجان فى هذا القارب الصغير حياتهما البهيجة الحقيقية بالمقارنة مع الجو القاتم للطقوس الاجتماعية التى يغرق فيها الناس فى حياة الشاطئ.

أما أفلام **جاك فيديه، ومارسيل كارنيه**، فتبدو - مثل أفلام رينوار - أكثر اقتراباً من الرواية منها إلى المسرح، ولقد تأكدت موهبتهما بقدرتهما على الاشتراك فى كتابة سيناريوهات أفلامهما، مثلما فعل فيديه مع كاتب السيناريو شارل سباك (الذى كتب «الوهم الكبير» لرينوار) فى أفلامه «اللعبة الكبرى» (١٩٣٤) و«الكرنڤال فى الفلاندرز» (١٩٣٥). لكن تأثير الروائى والشاعر جاك بريڤير كان أكثر عمقاً على أفلام كارنيه، فسادت هذه الأفلام - حتى الكوميدية منها - مثل «لهو المأساة» أو «غريب، غريب» (١٩٣٧) نزعة بريڤير نحو هواجس القدر والموت، وحيث يموت الناس لا لسبب إلا لأن كل البشر يموتون، وحيث يقع الإنسان فى مخ العلاقات المتشابكة التى تقيد إرادتهم فلا يجدون مهرباً أو تحقيقاً لرغباتهم وأحلامهم، أو يحصلون على مالا يريدون ولا يحصلون على مايريدون، وحيث يلف الغموض والضباب والفوضى كل شىء ليشعر المتفرج بخطر الموت المختفى فى كل زاوية من هذا العالم الفارغ من المعنى. ومثل معظم الأفلام الفرنسية فى الثلاثينيات، التى دارت حول البحث عن الحرية، فإن أفلام كارنيه - بريڤير أكدت على أن حدود الحرية وقيودها تكمن فى طبيعة الإنسان ذاته، المحكوم عليه فى النهاية دائمًا بالموت، والذى يعيش فى عالم عبثى خالٍ من العقل. إن هذا الخواء الوجودى فى الأفلام والروايات التى كتبها بريڤير هى الأب الشرعى لأعمال كامو وبيكيت فيما بعد، لكن الشخصيات فيها لاتعيش فقط «فى انتظار جودو» (والحب عندها هو «جودو» المنتظر)، لكنها لا تلغى «جودو» أبداً، إما لأنها غير جديرة بانتظاره أو لقائه، أولأنه ليس هناك فى هذا العالم أى «جودو». لكن أفلام كارنيه تخلو من إحساس رينوار بالمفارقة والتوتر بين الجدية والدعابة. وتبدو كما لو كانت تقيم فى عالم من الخواء والحزن والتشاؤم اليائس.

فى فيلم كارنيه «مرفأ للظلال» (١٩٣٨) نرى بحاراً شاباً هارباً من شىء مجهول، لكنه يقع دائمًا فى شبكة من اللصوص والقتلة والمتمردين على المجتمع، بسبب قصة الحب الملتهبة التى تربط بينه وبين المرأة الجميلة التى لا يرضى عنها بديلا. ومن اللمسات التى تتكرر بين الحين والآخر، لقطات لكلب صغير يتعقب البطل فى كل مكان وفاءاً له لإنقاذه حياته فى بداية الفيلم، وكأنه مرتبط به بخيوط غير مرئية كتلك التى تربط البطل بالمرأة. إن البطل يتوقف عن محاولات الهرب ليحمى امرأته، فيلقى مصرعه فجأة بطلقات الرصاص فى نهاية الفيلم، وكأن القدر يعاقبه على ارتباطه الحميم بالبشر. والفيلم كله تغلفه الظلال وغيوم الضباب والمطر والشوارع المعتمة، وكأن ذلك اللون الرمادى بدرجاته المختلفة هو التعبير البصرى الدقيق عن الحصار الذى يعيشه البطل، الحصار الذى تفرضه الحياة على من يبحثون عن الحب والتواصل الإنسانى.

لكن ذروة أعمال كارنيه - بريڤير هى فيلم «أطفال الفردوس» (٤٣ - ١٩٤٥)، الذى يشبه روايات ديستويفسكى أو تولستوى أو ديكنز،فى السلسلة المعقدة للأحداث المتشابكة المتقاطعة، التى تحدث لشخصيات مركبة عبر فترة طويلة من الزمن. فهناك أربع شخصيات رئيسية: ممثلان، وممثلة، ولص قاتل، وهم جميعاً لايعرفون ما يريدون، لكنهم يكتشفون فى النهاية أن النجاح لايعنى شيئاً حقيقياً. لكن الفيلم يصنع تقابلا بين الشخصية الفنية التى يقوم بها كل من الممثلين فى أدوارهما المسرحية داخل الفيلم، فأحدهما يعتمد على إلقاء الحوار، بينما الآخر ممثل للبانتومايم، وهذا التقابل لايتم فقط بمجرد تجسيدهما شخصيتين من عالم المسرح الفرنسى فى القرن التاسع عشر: «أركان» و«بيرو»، وإنما هما رمزان لقطبين متناقضين، بين الحياة المصطنعة المخادعة التى تحقق النجاح بالزيف فى مسرحيات متواضعة،وسط الناس العاديين السطحيين، وبين الحياة الحقيقية العميقة المليئة بالأحاسيس والانفعالات التى لاتجد نجاحها إلا فى أوساط الباحثين عن الفن الحقيقى. وكذلك فإن المرأةالتى يحبها ممثل البانتومايم حبًا حقيقيًا، تصبح عشيقة لممثل الإلقاء، لأن المرأة ترى أن الحب ليس إلازهرة يانعة تشم عبيرها الفواح، لكنك تلقى بها عندما تذبل وتذوى. لذلك فإنها عندما تعرض جسدها فى الأحداث اللاحقة على ممثل البانتومايم، يرفض لأنه لايراها جسمًا جميلا، إنما روحًا خالصة من الجمال المطلق، ولن تدرك هى عمق مشاعره إلا بعد سنوات، عندما تشعر أنها تعيش حياة خالية من العواطف أو الألم،هذه العواطف وهذا الألم هما

مايجعلان من ممثل البانتومايم فناناً مبدعاً، وعندها أيضاً يدرك الرجل الفنان أنه كان يجب عليه ألا يرفض عرض المرأة، لكنها عندما تعود إليه تجده قد أصبح مقيداً بزوجه لايحبها، وطفل صغير، فكأنما التباعد بينهما قدر لا فكاك منه أبداً.

أما اللص القاتل فيعيش حياته مثل ممثل الإلقاء،يظهر على الجميع فى أبهى زينة ليحدثهم فى خطب طويلة رنانة عن عقم الحياة وقسوة القدر، وكأنه يجسد خادم الموت الذى يعامل الحياة والأحياء وكأنهم نكات تافهة.

ويستخدم بريفير وكارنيه المسرح، دون أن يقعا أبداً فى مأزق الأفلام المسرحية المعلبة، وإنما يستخدمانه كتعبير بصرى عن الحياة وثرائها وتناقضها، ومثلما استخدم ماكس أو فولس ورينوار بعد عشره سنوات عالم المسرح أو خيمة السيرك) ، فهناك دائماً التوازى بين أدوار الممثلين على المسرح وحياتهما بعيداً عنه، فإذا كان ممثل الإلقاء يؤدى دور المهرج أرلكان، فإن أرلكان يعبر أيضاً عن الممثل، فكلاهما لعوب ومرح يرسم على وجهه الابتسامه، أما ممثل البانتومايم فيأخذ دور بيرو المجنون،الحزين بطبعه، الرقيق وسيىء الحظ، وتماماً كما يحدث فى الحياة، فإن بيرو فى الحبكة المسرحية يفقد سيدة القمر ـ المرأة ـ بينما يكسبها أرلكان. وهكذا فإن المسرح حياة، والحياة مسرح.

بل إن فى اسم الفيلم نفسه نوع من المجاز، فكلمة «الفردوس» ـ والتى تضىء فى الحياة عالماً ميتافيزيقيا سماوياً ـ تعنى فى عالم المسرح واللغة الخاصة به تلك المقاعد التابعة فى أعلى الصالة، حيث أرخص التذاكر، ومع ذلك فإن شاغليها هم العاشقون الحقيقيون للمسرح. وهنا تصبح الحياة بكل معاناتها وآلامها ورغباتها وتناقضاتها هى الفردوس الوحيد الممكن الذى يمكن للمتفرجين ـ فى أعلى الشاشة ـ أن يعيشوه، لكن إذا كانت المسرحيات تنتهى فى العادة نهاية سعيدة، فإن الحياة ـ فى رؤية بريفير العدمية ـ لا تتيح هذه النهاية السعيدة أبداً، وإنما تفضى دائماً إلى نهاية غائمة مشوشة.

لقد كان «أطفال الفردوس» نوعاً من «الاستراحة»، أو الفاصل بين فصلين، فى حقبة استمرت حوالى عشرين عاماً قبل الحرب العالمية الثانية، وسوف تستمر خمسة عشر عاماً بعدها، ولم يكن ممكناً لفيلم «أطفال الفردوس» أن يكتمل ليصبح صالحاً للعرض إلا بعد أن حرر «التحرير» (من الغزو النازى) الطاقات الإبداعية والإمكانيات الإنتاجية. وسوف تظل أفلام أو فولس، وبريون، ورينوار، وتاتى، طوال الخمسة عشر عاماً التالية، تضع نصب عينيها ذلك التراث الأدبى لسيناريوهات أفلام ماقبل الحرب، وحتى عام ١٩٥٩ لم تكن السينما الفرنسية تستطيع أن تشق طريقاً جديداً.

كلاسيكية ما بعد الحرب:

على عكس السينما الإيطالية فى فترة مابعد الحرب الثانية،التى بدت أكثر اهتماماً بالواقع وموضوعاته الحميمة، بينما وضعت الأسلوب فى مكان الأداة التى يجب ألا يلتفت المتفرج لوجودها، فإن السينما الفرنسية فى الفترة ذاتها أولت كل الاهتمام للأسلوب الذى تستطيع به أن تصورهذا الواقع. وحتى جودار وتريفو اللذين وجها النقد الحاد لأسلافهما لهذا الاهتمام بالأسلوب والنزعة الشكلية، كانت أعمالهما فى جوهرها دراسات واعية فى الأساليب والأشكال السينمائية لتصوير الواقع. ولم تكن الشكلية غريبة على السينما الفرنسية على أية حال، وهى التى تضرب بجذورها فى تراث الطليعة، أو نزوات كلير ذات النزعة الموسيقية،أو النزعات الأدبية عند رينوار وكارنيه. بل إن هؤلاء وغيرهم ظلوا يصنعون الأفلام فى فترة مابعد الحرب، لتصبح أساليبهم أكثر رسوخاً فى جماليات السينما الفرنسية.

فقد عاد كلير إلى فرنسا ليصنع من جديد الأفلام التى تمزج بين الخيال والغناء والسخرية الاجتماعية فى قالب من الكوميديا الحركية والديكور المبهر والموسيقى ـ وإن كانت فى رؤيتها أكثر نعومة وأقل حدة من أفلامه الأولى، ومن بين هذه الأفلام «السكوت من ذهب» (١٩٤٧) ، والذى ينظر فى حنين إلى الماضى نحو أعمال زيكا وميلييس، وفيلم «الجميلة والشيطان» (١٩٤٩) عن معالجة ساخرة لأسطورة فاوست، أما رينوار فقد عاد بدوره ليصنع ثلاثية «النهر» (١٩٥١) و«العربة الذهبية» (١٩٥٣)، و«رقصة الكان كان الفرنسية» (١٩٥٤)، والتى استخدم فيها الألوان للإيحاء بمعانٍ رمزية،وتدور جميعها فى أماكن أو أزمنة بعيدة عن الواقع الفرنسى فى الزمن المعاصر، كما تدرس الصراع داخل النفس البشرية فى الاختيار بين الانتماء والاغتراب،والتضحية والحب، لكنها على عكس أفلام رينوار الأولى التى كانت تمثل صراعاً حيوياً متوتراً بين الفن والحياة،كانت هذه الأفلام الأخيرة تجسد الحياة داخل قالب فني شديد الأحكام، لكنها لا تسجنها فيه أبداً.

أما أفلام كارنيه، فعلى الرغم من أنه أخرج مايزيد على عشرة أفلام تدور جميعها حول أزمة الوجود الإنسانى، فإنها لم تصل أبداً إلى مستوى «أطفال الفردوس»، لأنها لم تكن عن سيناريوهات چاك بريفير.

لكن چان كوكتو قدم أفضل أفلامه فى تلك الفترة، مثل «الآباء المزعجون»

(١٩٤٨) بنزعته الطبيعية الخانقة، والذى يصور صراعاً محتدماً بين الجنس والغيرة والسلطة الأبوية، أو «أورفيه» (١٩٥٠) برمزيته الشاعرية، والذى يصور حيرة الفنان بين الحب والموت، أو «الجميلة والوحش» (١٩٤٦) الذى يمزج بين الواقعية والرمزية فى عاطفة الحب الوليد فى قلب الجميلة التى انجذبت لوحش دميم، لكن له قلب دافئ زاخر بالمشاعر الحقيقية. لقد كانت هذه الأعمال فى جوهرها من صنع شاعر يهوى السينما (بالمعنى الحقيقى للهواية)، وأراد أن يستخدم الأفلام للتعبير عن نفسه وخيالاته وصوره ورموزه كما استخدم القصائد والمسرحيات واللوحات التشكيلية وربما نجد فى أعمال كوكتو ذلك الصراع الذى يدور فى أفلام رينوار بين الحياة والفن، لكن كوكتو الفنان الطليعى بطبعه كان يؤمن ـ على عكس رينوار ـ بأن الفن وحده هو الذى يستطيع أن يعبر عن الحياة ويمنحها الخلود، لهذا لم يكن غريباً أن تبدو أفلام كوكتو وكأنها تعبر عن عوالم رمزية مغلقة.

ماكس أو فولس:

صنع ماكس أو فولس ـ الألمانى الأصل ـ أفلاماً عديدة فى بلدان مختلفة، لكن شهرته تأتى من أفلامه الثلاثة التى صنعها فى فرنسا منذ عام ١٩٥٠ وحتى وفاته عام ١٩٥٥، وهى «الأرجوحة الدوارة» (١٩٥٠) و«السيدة المجهولة» (١٩٥٣) و«لولا مونتيه» (١٩٥٥). وربما كانت أفلام أو فولس تضرب بجذورها فى السينما الألمانية ـ خاصة عند إرنست لوبيتش وإيريك ڤون ستروهايم ـ لكن نزعته الأدبية واهتمامه بالأسلوب المنمق أتاحا له الاقتراب من عالم السينما الفرنسية. ومعظم أفلامه تدور حول الصراع بين العلاقات الجنسية المستترة والقيود الاجتماعية، وفى قلب هذا الصراع قد تتجاهل أفلامه هذه القيود فى نوع من النفاق أوالخداع، أو قد تعلن التمرد عليها بكل ما أوتيت من قدرة على التحدى.

ويكاد أسلوب أوفولس أن يعتمد دائماً على الحبكة المكونة من فقرات (أو نمر) متعاقبة، بدلا من التطور الدرامى الصاعد إلى الذروة، لكن هناك عنصر يربط بين هذه الفقرات، مثل المكان (ڤيينا فى «الأرجوحة الدوارة» وخيمة السيرك فى «لولا مونتيه»، أو شيء ما (قرط الأذن فى «السيدة المجهولة») . إن هذا الابتعادعن التصاعد الدرامى، والنزوع إلى البناء المكون من سلسلة متجاورة من الأحداث، يجعل المتفرج فى أفلام أوفولس فى مواجهة دائمة مع الصراع الأساسى بين الغريزة والقيود الاجتماعية، وعلى وعى دائم بالمضمون الأخلاقى أو الاجتماعى الذى يرمى إليه فولس.

وإن عبقرية أوفولس فى «الأرجوحة الدوارة» تكمن فى أن الفيلم المأخوذ عن مسرحية استطاع أن يكون وفياً للنزعتين المسرحية والسينمائية فى آن واحد، فظل محتفظاً ببلاغة الحوار وأسلوبية الأداء، كما احتفظ بخشبة المسرح التى تدور عليها بعض الأحداث، فى الوقت نفسه الذى أضفى على هذه الأحداث الحيوية البصرية والقدرة على الاقتراب من تصوير الحياة. فالكاميرا تظل دائما فى حالة حركة وكأنها تتجول فى كل مكان (وليس ذلك غريباً على مخرج يضرب بجذوره فى السينما الألمانية)، أو كأنها شخصية وهمية تقوم بالنيابة عن المخرج بسرد مايريد لنا أن نراه أو لكى تربط فى حركتها الدائمة بين الفقرات والأحداث المنفصلة. فالفيلم ـ مثل المسرحية المأخوذ عنها ـ يتكون من عشرة مشاهد كوميدية ساخرة لإغواء جنسى، لايأخذ الجنس فيها إلا دور المحرك للانفعالات المعقدة التى تحدث للشخصيات قبل الفعل الجنسى وبعده، والتى تنتقل من الخداع إلى المواجهة، أو من الأحلام الساخنة إلى الواقع البارد، أو من الاندفاع إلى الإحساس بالذنب. (لذلك يبدو الفيلم دراسة نفسية أصيلة، بالمقارنة مع فيلم روجيه فاديم «دائرة الحب» (١٩٦٤) المأخوذ عن المسرحية ذاتها، الذى لم يهتم إلا بالفعل الجنسى ذاته) . لكن مع تقدم الفقرات، ندرك أن الفيلم يؤكد على أن سلسلة الكذب والخداع لاتنتهى، وإنما تستمر فى تصاعد مستمر، كما أنها تشمل كل الطبقات بدءاً من القاهرة فى الفقرة الأولى، وإنتهاءً بالكونت فى نهاية الفيلم، فكل الناس ـ كل بطريقته ـ يلعبون اللعبة نفسها دائماً.

ومع أن أوفولس احتفظ بالسخرية المسرحية كما هى فى النص الأصلى، إلا أنه استخدم وسائل سينمائية بارعة للتعبير عن هذه السخرية الكامنة، بدءاً من رشاقة الكاميرا وتفاصيل الديكور، ومروراً بالانتقال الناعم إلى شيء ما بعيداً عن لحظة اللقاء الجنسى بين العاشقين ليعود إليهما ثانية بعد انتهاء اللقاء، لكن إحدى لمحاته العبقرية تبرز لنا عندما يتحول مشهد لعاشقين إلى الكادر الثابت لدى الراوى ـ الذى يقوم بالتعليق على الشخصيات والحوار معها أحياناً ـ وهو يمسك بقصاصة من السليولويد ليقصها بمقص ويخبرنا أنها قد خضعت لرقابته لأنها تتضمن مشهداً خليعًا، وبعدها يعود الفيلم فى حركة عكسية إلى العاشقين ليستكملا لقاءهما بدون هذا المشهد المحذوف!

فى قلب «الأرجوحة الدوارة» حيث تكتمل دائرة الخداع والعشق المختلس، تجد التوتر الأخلاقى الذى يريد أوفولس توضيحه بين غرائز الإنسان الطبيعية وقيود المجتمع غيرالطبيعية.لكن «لولا مونتيه» تختار الوقوف إلى جانب غرائزها، بصرف النظر عن أية مخاطر أو عواقب. إنها قصة امرأة شهيرة ـ أو

سيئة السمعة، طبقاً لرؤيتك لها ـ تنتمى إلى القرن التاسع عشر، دخلت سلسلة من قصص العشق، من بينها مرة مع الموسيقى الشهير فرانتز ليست، وأخرى مع أمير باڤارى. لكن حظها التعس يقودها إلى أن تعمل فى السيرك، حيث تقدم للمتفرجين فى كل ليلة ـ وكأنها من غرائب السيرك ـ قصة حياتها مع عشاقها القدامى. إن لولا تبدو على السطح كما لو أنها قد هوت من قمة العشق لتصبح عاشقة رخيصة، تقدمت فى العمر فأدمنت الخمر كى تبقى على قيد الحياة، كما تصبح عشيقة لمديرالسيرك الذى يستغلها رغم حبه لها. لكنها فى أعماقها تظل كما أرادت أن تكون دائمًا، بل إن إصرارها على أن تحكى للمتفرجين عملا يعتبره المجتمع شائناً ليس إلا تعبيراً عن تحديها للتقاليد، واختيارها لأن تعيش دائماً مخاطرة الحياة التى تتجسد فى قفزاتها البهلوانية فى فضاء السيرك والتى تحمل دائمًا خطرالموت. وعلى الرغم من أن الفيلم يميل إلى النزعة الأدبية التى تناقض الأسلوب الرومانتيكى فى الحياة، إلا أن أوفولوس ينجح فى أن يجعل منه حفلاً بصرياً محتشداً بالألوان، التى تنتقل درجاتها لتعبر عن المزاج النفسى للبطلة فى مراحل حياتها المختلفة، كما تبدو البراعة فى استخدام الشاشة العريضة سواء فى اللقطات العامة الحافلة بالتفاصيل، لكن الخطوط الرأسية للديكور تحقق نوعًا من الهارمونية البصرية، أو فى اللقطات القريبة التى يتوازن فيها وجه أحد الشخصيات مع عناصر أخرى من داخل المشهد. ويميل أوفولوس فى معظم اللقطات إلى دوران الكاميرا حول الشخصيات، ليصبح ذلك معادلا لرمز خيمة السيرك، وهو الرمز الذى يفرض نفسه على عالم الفيلم، أو ربما أيضاً العالم كله.

روبير بريسون :

تبدو البراعة البصرية عند روبير فى إطار مختلف تمامًا عن أسلوب ماكس أوفولس، فهو لايميل إلى الاستعراض والبهرجة، لكنه أكثر اقتراباً من التأمل الهادئ المتأنى، وليس غريبًا على مثل هذا المخرج أن يصنع حوالى عشرة أفلام فقط خلال خمسة وثلاثين عاماً، كان من أهمها «سيدات غابة بولونيا» (٤٤ ـ ١٩٤٥) و «يوميات قس فى الأرياف» (١٩٥١) و «هروب رجل» (١٩٥٦) و«النشال» (١٩٥٩) و«لانسلوت» (١٩٧٤). وتغلب المسحة الروائية على أفلام بريسون، فهو دائمًا يستخدم الاختفاء، والظهور التدريجيين وكأنهما نهايات وبدايات الفصول فى الرواية، كما أنه يفضل استخدام صوت الراوى من ضمير الغائب (مثل «سيدات غابة بولونيا») أو ضمير المتكلم (مثل «يوميات قس ...»).

إن الفكرة المحورية فى أعمال بريسون هى الصراع بين البراءة الروحية للإنسان ودنس العالم. إن القس الشاب يواجه شرور هذا العالم،التى تتجسد فى طبيب عدمى ساخر ينتهى إلى الانتحار، وكونت أرستقراطى يستبدل المال بالإيمان، وزوجة الكونت التى يتزعزع إيمانها عندما تفقد ابنها، وابنة الكونت التى تورط القس فى موت أمها، بينما يبقى الفلاحون غير مبالين بأى شىء. إن البطل قد فشل مع الآخرين باعتباره قساً، لكنه نجح باعتباره إنساناً عندما لم يفقد إيمانه لحظة واحدة حتى أثناء احتضاره مريضاً بالسرطان.

ويستخدم بريسون للتعبير عن هذه الفكرة أسلوباً يكاد يكون شفافًا، لا يلفت انتباهنا أبداً لكى تمنح كل تأملنا للصراعات الإنسانية داخل نفس البطل. وكثيراً ما تتوقف الكاميرا لتتأمل وجوه الشخصيات، أو عيونها أو أيديها، ليس فقط من أجل تحقيق الإيقاع الهادئ وإنما لكى تتيح لنا أيضًا أن نتأمل تلك التفاصيل الإنسانية.

جاك تاتى :

يحتل جاك تاتى ممثلا ومخرجًا مكاناً مهمًا باعتباره سيد الكوميدياً فى السينما الفرنسية، وربما فى السينما العالمية كلها فى فترة مابعد الحرب. وقد كان مثل بريسون مدققًا فى إخراجه للأفلام، لذلك لم يصنع إلا خمسة أفلام روائية بين عامى ١٩٤٩ و١٩٧٢، كما كان مثل شابلن وكيتون قد أتى من عالم الصالات الموسيقية، لكن هواياته الرياضية قد تركت أثراً على أدائه، لذلك فإن تمثيله الصامت (البانتومايم) للعبة التنس فى أحد الأفلام يجمع بين دقة الرياضى ورشاقة الراقص. لكن تاتى لم يهتم فقط بالأداء الكوميدى الذى يعتمد على الحركة، وإنما أيضًا بالإمكانيات السينمائية، فإن نقطة من ألوان الزيت تسبح بشكل غامض فوق سطح الماء لكى تصل للرسام فى اللحظة التى يريدها تمامًا (كما فى «إجازة السيد أولو» ـ ١٩٥٣)، أو قد يبدو المنزل فى لقطة عامة كأنه وجه إنسان يحرك عينيه عندما يتحرك شخصان فى نافذتيه (كما فى «العم» ـ ١٩٥٨).

ويلعب تاتى الشخصية نفسها«السيد أولو» فى كل أفلامه، لبطل وحيد، لا منتم، قد يبدو أبله لكنه لايخلو من السحر، وربما كانت قلة حيلته تعكس إنسانيته الحقيقية فى عالم كثير الحيل لكنه لايعرف معنى، وقد يحاول البطل أن يتكيف مع العالم لكنه يفشل دائمًا، مثلما فعل بطل «يوم العطلة» (١٩٤٩)، ساعى البريد الساذج الذى يكشف أن نظام البريد فى أمريكا يعتمد على الآلية والسرعة، فيحاول محاكاته، مما يخلق العديد من

المشاهد الهزلية التى تؤكد على أن ما يتصوره العالم المعاصر نوعاً من الأداء الكفء ليس إلا فوضى لامعنى لها.

كما أن باريس المعاصرة فى «وقت اللهو» (١٩٦٨) تفقد ـ بسبب تلك المعاصرة ذاتها ـ روحها الحقيقية التى لم تعد موجودة إلا فى كتب الدعاية السياحية أو الروايات، وها هو البطل أولو ـ الذى يبدو مثلنا متفرجاً على الأحداث لا مشاركاً فيها ـ يصحب مجموعة من السائحين الأمريكيين ليجعلهم يشاهدون مصنعاً وناديا ليلياً تم جمعهما فى وحدة واحدة حرصاً على راحة السائحين، حيث تنبع السخرية من الأمريكيين الذين جاءوا لمشاهدة باريس، فإذا بهم أمام نسخة أخرى من نيويورك! بل ربما وصل الشك فى الحياة المعاصرة إلى وجودها ذاته، فتجد الناس يختلفون بسبب شفافية الباب الزجاجى حول إذا ما كان البواب يفتح بابا حقيقياً أم أنه يقوم بحركات تمثيلية إيمائية، كما أن الباب من المرونة بحيث إنه لايصدر أى صوت حتى لو صفقه الباب بكل قوته!

إندى ـ چورج كلوزو:

تميز كلوزو ببراعته فى أفلام التشويق والميلودراما والرعب أيضاً، على نحو ماترى فى فيلمه «الشيطانى» (١٩٥٥) الذى يصور رجلا أنه قدمات، لكنه يعاود الظهور ليخيف زوجته ويرعب المتفرجين. لكن أسلوب كلوزو يبدو أكثر وضوحاً فى «ثمن الخوف» (١٩٥٣) الذى يصور رحلة شاحنتين محملتين بالمفرقعات فى أحراش أمريكا الجنوبية (وهى ذاتها فكرة فيلم «الساحر» (١٩٧٧) لوليام فريدكين)، وهو الفيلم الذى تجسد نهايته ذلك الحس شديد السخرية والمرارة الذى يريد كلوزو الإيحاء به، فها هو سائق إحدى الشاحنتين قد انتهى من رحلته الخطرة، ويبدأ رحلة العودة وهو يحلم بالوصول إلى عشيقته، فيفتح المذياع ويستمع مستمتعا بفالس شتراوس «الدانوب الأزرق»، ويتمايل معه فى نشوة، لكن تسقط الشاحنة فجأة من قمة الطريق الجبلى، لتنتهى تلك الرحلة الخطرة التى تصور بطلها أنه قد وصل إلى بر الأمان، فإذا بالموت واقف بالمرصاد عند منعطف الطريق!

ثورة عام ١٩٥٩ - (الموجة الجديدة)

فى الحقبة التى أعقبت الحرب الثانية، كان هناك جيل من هواة السينما فى فرنسا قد أصبح مدمناً على مشاهدة الأفلام، وقد اكتفى هؤلاء فى البداية بالنقد السينمائى برغم أنهم كانوا يحلمون بصناعة الأفلام، التى لم تكن فى استطاعتهم ممارستها بسبب صراحة نظام الإنتاج فى فرنسا ـ كما هو فى أمريكا أيضاً ـ الذى لا يقبل الوافدين الجدد إلا بصعوبة بالغة. ولقد بدا منذ كتاباتهم الأولى أنهم لا يميلون كثيراً إلى الأفلام المصقولة ذات الأسلوب شديد الإحكام والتنميق والبعيد عن التلقائية. وفى جريدة «كراسات السينما» التى أسسها صاحب النظرية السينمائية «أندريه بازان» ظهرت مقالات النقاد الشبان فرانسواتريفو، وچان ـ لوك جودا ـ، وكلود شابرول، الذين قاموا بتشريح وتعرية أفلام كليمان وكلوزو المعاصرة، وجميع الأفلام المشابهة ذات الطابع الأدبى والمسرحى، والتى تعتمد على الحوار الكثيف، بينما عادوا فى نوع من الحنين إلى الثلاثينيات، مع أفلام كلير ورينوار وڤيجو، حيث وجدوا السحر والتلقائية التى كانت فى نظرهم هى التراث الفرنسى الأصيل، تماماً مثلما عاد جيل العشرينيات إلى الجيل السابق مثل كول وزيكا، بنزعتهم الفطرية البسيطة، لكنهم أضافوا إليهم نظرتهم إلى المستقبل، وهذا ما فعل جيل الستينيات أيضاً، الذى عشق إلى جانب أفلام ڤيجو ورينوار، شخصيات أخرى من السينما الأمريكية مثل بوجارت وهيتشكوك وهوكس، وقدموا من كل ذلك مزيجاً غريباً وأسلوباً لم يسبقهم أحد إليه.

وكان عام ١٩٥٩ هو العام الذى نجح هؤلاء العشاق المفتونون بالسينما فى إقناع بعض من منتجى السينما المغامرين لكى يساعدوهم فى صناعة الأفلام، وهكذا جاء فيلم تريفو «أربعمائة ضربة» (الذى استوحى عنوانه من فيلم ميليس «أربعمائة ضربة للشيطان»)، وفيلم جودار «اللاهث» أو «على آخر نفس».

فرانسوا تريفو:

كان تريفو الشاب ـ مثل ڤيجو ورينوار ـ الشاب ـ يميل إلى أن يبنى أفلامه الأولى حول فكرة «الحرية»، سواء فى العلاقات الإنسانية أو فى التقنيات السينمائية. كما كان أبطاله متمردين، ميالين إلى الوحدة، غير متكيفين مع المجتمع الذى يقيدهم بتقاليده ومؤسساته. وهكذا عاش أنطوان دوانيل (بطل أربعمائة ضربة) فى مدرسة تشبه السجن، وسجن يشبه المدرسة، دفعه إليهما النفاق والخداع والقسوة التى يمارسها عليها الكبار. لذلك فإن شارلى كولر، بطل «أطلق النار على عازف البيانو» (١٩٦٠) قد حطم بنفسه القيد الذى كان يسجنه فى دائرة الشهرة والثروة، مفضلا أن يقضى حياته عازفا مغموراً للبيانو فى أحد البارات الفقيرة الخانقة، ليشعر بالحرية التى كان يتخذها دائماً، دون إحساس بأى التزام أو عوائق. كما أن كاترين (بطلة «چول وچيم» ١٩٦١) لا ترتاح لأى تسمية يطلقها عليها المجتمع ليسجنها فى دور الزوجة، أو العشيقة، أو الأم، أو الصديقة، أو المرأة، حتى إنها تفضل الانتحار فى النهاية.

ولقد كان تريفو فى هذه الأفلام يميل فى أسلوبه السينمائى أيضا - مثل أبطاله بالنسبة إلى حياتهم - إلى أن يحطم القيود، لهذا فقد تميزت هذه الأفلام بقفزات مفاجئة سواء فى الزمن أو التطور الدرامى للشخصيات، ليحتفظ الفيلم فقط باللحظات المهمة التى تحتشد بالصراع والتفاعل، ولا يتوقف عند اللحظات الأخرى التى يمكن خلالها التعرف على الدوافع التى أدت إلى هذا الصراع.

كما كان تريفو مولعاً بمزج الأساليب السينمائية، ففيلم «أربعمائة ضربة» يتراوح بين لقطات «الترافلنج» التى تصور وجه أنطوان المتسخ، والدموع تنسال من عينيه، مع شريط الصوت الذى يحمل موسيقى جان كونستانان شديدة التأثير، إلى المشاهد المرتجلة المعنوية التى تصور بالكاميرا الخفية شقاوة التلاميذ فى الفصول والتى تذكرك كثيراً بعالم فيجو، كما يتراوح أسلوبه بين تسجيلية «سينما الحقيقة» فى حوار أنطوان مع الإخصائى الاجتماعى اللحوح، إلى لقطات «الترافلنج» الذاتية المثيرة للشجن عندما يهرب أنطوان من الإصلاحية ويذهب إلى شاطئ البحر، لينتهى بالكادر الثابت - الذى كان آنذاك يثير الدهشة أن ينتهى فيلم على هذا النحو - للطفل وهو يحملق فى الفراغ، وكأنه ينظر أمامه إلى المستقبل الغامض الذى ينتظره.

فى فيلم «أطلق النار على عازف البيانو» يستخدم تريفو نوعاً من المفاجأة المذهلة الغريبة، عندما يقطع فجأة إلى مشهد لا علاقة له باستمرارية الحدث، فهأنت مع أحد الشخصيات الذى يقسم أنه يقول الحقيقة، مؤكداً: فلتمت أمى إن كنت كاذباً، لترى على نحو خارج عن السياق سيدة عجوزاً تجلس إلى جانب مدفئة، وتمسك قلبها فجأة وتتهاوى على الأرض، ليعود بعدها تريفو إلى استكمال حديث الشخصية الأولى! وفى «جول وجيم» يستخدم تريفو التصوير البطىء - والعرض السريع - لبعض اللقطات ليضفى عليها نوعاً من الكوميديا على طريقة سيذيت، كما يستخدم شريطاً وثائقياً من أفلام الحرب الأولى ويضفى عليه مزيداً من الرعب باستخدام عدسة شوهة، كما يستخدم الكادرات الثابتة فى سياق بعض اللقطات ليبرز لحظات من جمال كاترين، كما يستخدم العرض البطىء عندما تقود كاترين سيارتها بعيداً عن الجسر فى لحظة انتحارها، ليجعل الحدث أكثر حزناً وبطئاً وطولا. وبالمثل فإن شارلى كولر (بطل «أطلق النار على عازف البيانو») يتذكر فى مشهد فلاش باك كيف أنه كان يوماً عازف البيانو الشهير إدوار ساروبان، لكن زوجته التى أحبها كثيراً كانت تشعر أن زوجها مشغول عنها بشهرته وعالمه الفنى، فانتحرت بإلقاء نفسها من النافذة، وكان على ساروبان لكى يتخلص من إحساسه بالذنب أن يصبح شارلى كولر، عازف البيانو فى الحانة الرخيصة، وأن يتخلى عن أى علاقة حميمة مع أى إنسان، سواء كانت صراعاً أم حباً، ويقضى بقية حياته أمام البيانو المتواضع، وسط السكارى، لا يحمل تعبيراً على وجهه، ويعزف ألحانه فى ملل. لكن الحياة تحاصر شارلى، وتدفعه دفعاً إلى أن يعيش علاقات جديدة، تماماً مثلما حدث لبوجارت فى «كازا بلانكا» أو جان جابان فى «مرفأ الظلال»، وهما البطلان السينمائيان اللذان تجد لهما تأثيراً كبيراً على فيلم تريفو. وهكذا فإن شارلى يجد نفسه مضطراً للدفاع عن المرأة «لينا» ضد صاحب البار البلطجى، كما يجد نفسه عاجزاً عن أن يمنع نفسه من حبها رغم قراره بألا يتورط مرة أخرى فى علاقة حب، لكن قصة الحب الجديدة تنتهى مثل سابقتها، بمصرع لينا المجانى فى معركة بالرصاص بين أشقاء شارلى «رجلين من رجال العصابات».

إن الحوادث الدامية فى الفيلم تثير الفزع والسخرية فى آن واحد، فقد يبدو مصرع إنسان حدثاً عادياً لكنه يترك آثاراً لا تنمحى أبداً. إن تريفو يجعلنا نتأمل فى مشهد بالعرض البطىء الآلام التى عانتها لينا فى موتها وهى تتحرر فوق منحدر جليدى أبيض - لنتذكر مشهد انتحار كاترين فى «جول وجيم» - لكى يزيد من جرعة الحزن. وبعد أن يفقد شارلى الحب مرة أخرى، يعود إلى البيانو فى الحانة، ليعزف الألحان المملة نفسها، بلا إحساس.. وهكذا يؤكد الفيلم على المفارقة بين أن قصص الحب تنتهى دائمًا على نحو مأساوى، لكن محاولة تفادى آلام الحب والفقدان لا تعنى إلا أن يكون المرء فاقداً للحياة.

وبنظرة عامة، فإن أفلام تريفو تنقسم إلى قسمين، الأول هو أفلامه المبكرة بالأبيض والأسود، والتى أكسبته شهرته الحقيقية، والثانى هو أفلامه الملونة التى لم تثر رغم براعتها الفنية الاهتمام النقدى الواسع الذى حظيت به أفلامه الأولى - ومثل رينوار فى تحول عالمه الفنى عندما انتقل إلى صناعة الأفلام الملونة؛ فإن تريفو ابتعد فى أفلامه الأخيرة عن التشاؤم الذى ساد أفلامه بالأبيض والأسود، وحاول أن يكشف عن العلاقة الجدلية بين الكائن الإنسانى ومجتمعه، أو بين المشاعر الخاصة وللرسالة الفنية. لذلك فقد تكررت فى أفلامه الأخيرة «تيمة» التعلم، و«تيمة» الفن. وهما الفكرتان اللتان ترددتا فى أفلامه الأولى (لقد كان التعلم فى «أربعمائة ضربة» هو «القيمة» المحورية، بينما قام شارلى فى «عازف البيانو» وكاترين فى «جول وجيم» بتحويل نفسيهما إلى شخصية أخرى، أو بالأحرى إلى عمل فنى).

وبعد عدة انتقالات لتريفو بين الأساليب المختلفة - مثل ميلودراما مثلث

الحب فى «البشرة الناعمة» (١٩٦٤) والخيال العلمى عن المستقبل الذى تقمع فيه السلطة روح الإنسان فى «فهرنهيت ٤٥١» (١٩٦٦) والمعالجة الهيتشكوكية فى «العروس ترتدى ثياب الحداد» (١٩٦٨) - تبدأ المرحلة الثانية من حياة تريفو الفنية بفيلم «قبلات مختلسة» (١٩٦٩)، الذى يعود فيه ليستكمل قصة بطل فيلمه الأول: أنطوان دوانيل. إن أنطوان يمثل بالنسبة لتريفو «الأنا الأخرى»، فمغامرات أنطوان فى الأفلام توازى تجارب تريفو الذاتية خلال طفولته وصباه، كما أن النمو الإنسانى والتحول إلى النضج الذى نراه على ممثل دور أنطوان: «جان - بيير لو» يطابق تمامًا رحلة تقبح المخرج الذى يقف وراء الكاميرا وكأن «لو» هو الابن الروحى لتريفو - كما كان تريفو يقول عن أندريه بازان إنه أبوه الروحى. ولكن تجربة النضج التى عاشها تريفو و«لو» معًا كانت تجربة صناعة الأفلام، وهى على نحو ما فنية خالصة. وهكذا فإن أفلام تريفو و«لو» عن « أنطوان دوانيل» أتاحت له أن يوحد بين الفكرتين اللتين استحوذتا على أفلامه الأولى: التعلم والفن، لأن تجربتهما المشتركة من خلال الفن قدمت لهما تجربة مشتركة فى التعلم أيضًا.

فى «قبلات مختلسة» يتخبط أنطوان الشاب فى الحب والعمل معًا، ليحاول جاهداً أن يحقق بعض النجاح فيهما. أما فى « مسكن الزوجية» - الذى عرض فى بعض البلدان باسم «السرير والمائدة» - (١٩٧٠) يكون أنطوان قد تزوج وأنجب طفلا (وكأن تجربة التعلم قد بدأت مرة أخرى)، كما تكون له عشيقة يحقق معها أحلامه.

وسوف تجد دائماً أن الملمح الأساسى لحياة دوانيل فى شبابه هى التخبط وعدم الاستغراق فى علاقات إنسانية عميقة). وفى «الحب الهارب» (١٩٧٩) يكون أنطوان قد انفصل عن زوجته (فهو كما ترى ما لايزال فى حالة تخبط)، لكن روايته التى ألفها تكون قد نشرت، (وهذا هو إنجازه فى عالم الفن)، وهى الرواية التى تستكشف علاقاته الخاصة مع النساء من واقع تجربته فى الحياة، ولكن مع تحويلها إلى عمل فنى، مثل الرواية فى «الرجل الذى أحب النساء» (١٩٧٧)، ومجمل أفلام أنطوان دوانيل كلها.

وعلى الرغم من تأليفه لتلك الرواية، فإن أنطوان يظل يجرى وراء النساء أنفسهم فى «الحياة - الرواية» (وأنت تعلم الآن أن «الجرى» ليس إلا تعبيراً رمزياً عن حياة أنطوان كلها، الذى تجسد فى المشهد الرائع لجرى الصبى فى «أربعمائة ضربة» . لهذا فإن تحويل الحياة إلى فن لايمحو أو يخفف من الآلام والتوترات التى تفيض بها الحياة (فاصطناع شارلى فى «عازف البيانو» لشخصية أخرى لم يخفف هذه الآلام أبداً)، والعمل الفنى يوجد جنبًا إلى جنب الحياة التى يصورها. إن تلك العلاقة المعقدة بين الفن والحياة - علاقة متوازية وجدلية فى آن واحد - يعبر عنها تريفو بشكل سينمائى بصرى فى «الحب الهارب»، عندما يعرض لقصاصات فيلمية مختلفة من كل الأفلام التى عالجت حياة بطل أنطوان دوانيل ربما فى ذلك المشهد القصير «أنطوان وكوليت» من فيلم «الحب فى سن العشرين» (١٩٦٢) - لأن الفيلم ليس فقط عن دوانيل الناضج الذى ينظر إلى ماضيه، ولكنه أيضاً عن تريفو الذى ينظر إلى مجموع أفلامه عن دوانيل. ومثل رواية دوانيل عن نفسه، فإن تلك الدائرة من الأفلام لم تكن مجرد أعمال فنية لتريفو، بل كانت حياته أيضاً.

فى «الطفل البرى» (١٩٧٠) نجد على السطح دراسة شبه تسجيلية - وهو الفيلم الوحيد لتريفو بالأبيض والأسود بين ١٩٦٥ و ١٩٧٩ - تناقش فكرة التعلم مرة أخرى. إن عالماً من القرن التاسع عشر ينجح فى ترويض طفل برى قضى سنواته الأولى ككائن وحشى فى الغابة، ويقرر العالم أن يقدم للطفل كل إنجازات المدنية ومتعها: القدرة على الكلام، والملابس، والمأوى الآمن، وأهم من ذلك كل الحب. وقد يبدو الفيلم قريبًا من تسجيل تاريخى لحقبة بعينها، لكنه فى أعماقه يقترب كثيراً من دائرة أفلام دوانيل، حتى إن تريفو نفسه يقوم بدور العالم الذى يعلم الطفل (تمامًا كجان چان رينوار يلعب بعض الأدوار ذات المغزى فى أفلامه)، حتى إنك تشعر دائمًا بأن الفيلم يجسد العلاقة الفنية بين المخرج تريفو والممثل چان - بيير لو.

وهكذا فإن التيمة المحورية عند تريفو قد تطورت إلى تيمة «تشبه تلك التى ترددت فى أفلام رينوار: العلاقة بين الفن والطبيعة، وقدرة الفن على أن يحتوى الطبيعة ليكون هو ذاته طبيعة من نوع خاص، وقد يكون تريفو قد تعاطف مع تمرد أبطاله فى أفلامه الأولى - مثل الصبى دوانيل أو المرأة كاترين. لكنه فى «الطفل البرى» يجعل هذا التمرد أقرب إلى الابتعاد عن التحضر والتأقلم مع منجزات المدينة، وكأنه قد تخلص من بعض الرؤية الرومانتيكية تجاه الطبيعة والحرية، فإن الأطفال البريين قد يعيشون فى حرية كاملة، لكنهم يقفون عاجزين عن التفاعل مع الآخرين وعن خلق أعمال الفن، وهى الرؤية التى يجسدها تريفو فى تلك الأسلوبية شديدة الإحكام فى «الطفل البرى»، والتى ينظر فيها بحنين إلى بعض الحقب الماضية من تاريخ السينما، فيجعل فيلمه - للمرة الأولى - يصور مرحلة تاريخية بعيدة عن الحاضر، كما يستخدم لتحقيق ذلك الفيلم الخام القديم «المونوكروم» شديد التناقض بين الأبيض والأسود، كما يعود إلى طرق الانتقال التقليدية بين المشاهد، مثل المسح فى دائرة تضيق أو تتسع.

إن هذا التوتر بين الفن والطبيعة يبدو واضحًا فى فيلمه «الليل الأمريكى»، (١٩٧٣) والذى يدور أيضًا عن عالم صناعة الأفلام، وفى هذا الفيلم يعود تريفو إلى تمثيل دور «قريب من شخصية» للمخرج الصبور الذى يتحمل مسئولية تعليم الآخرين وحثهم على الإتقان. إن «القيمة» المحورية هى كيف يمكن أن تحول فيلمًا مصنوعًا إلى أن يبدو قريبًا من الحياة. لذلك فإن الفيلم يصور لنا كيف يقوم بمحاكاة ضوء الشموع باستخدام المصابيح الكهربية، أو يصطنع الأمطار عن طريق خراطيم المياه، أو استبدال الثلوج بمادة رغوية، والحوادث المميتة بقفزات يقوم بها مثل الأدوار الخطرة، بل إن اسم الفيلم ذاته «الليل الأمريكى» ليس إلا تركيبًا من الفن والطبيعة، فهو الاصطلاح الذى استخدمته هوليوود فى فترة ما لتعبر عن طريقتها فى التصوير فى ضوء الشمس باستخدام مرشحات زرقاء لتبدو الصورة على الشاشة كما لو أنها تصور الليل.

لكن الفيلم يمضى إلى عمق أكبر، ليصور كيف يعيش صناع الأفلام حياتهم، ويحولون كل شىء لخدمة عملهم، أو لخدمة الفن بمعنى أدق. فإن فقدان الحبيب أو الانفصال عن الزوج أو الحزن على موت ممثل دور البطولة، جميع هذه الصعوبات ليست إلا أمورًا ثانوية يجب تخطيها فى طريق استكمال الفيلم، لأن الفن هو حياة هؤلاء الناس. ويمكنك أن تجد تشابهًا بين هذا الفيلم وفيلم فيلليني «٨١/٢»، ليس فقط فى الموضوع، وإنما أيضًا فى مشهد الحلم الذى يتكرر مثل الخيالات المستحوذة فى فيلم فيلليني. ولكن فرقًا واضحًا بين الفيلمين يكمن فى أن تريفو يحول هذا الكابوس إلى نكتة أو محاكاة ساخرة، فبينما يحلم المخرج فى فيلم فيلليني بشبح الإحباط والفشل، يحلم المخرج عند تريفو بأن الالتزام فى عمله الفنى سوف يجعله قادرًا على أن يحول الخوف من الموت إلى احتفال بالحياة.

لذلك فإن تريفو الذى بدأ فى أفلامه الأولى بنظرة تشاؤمية متمردة قريبة من رؤية ڤيجو، التى تضع تعارضًا بين الإنسان والمجتمع، أو الطبيعة والفن، قد تحول إلى رؤية أكثر جدلية تقترب من مزيج مركب ساحر يجمع بين الطفولة والنضج، والحياة والسينما، والتعلم وممارسة الحياة، والتكيف مع المجتمع والتعبير عن الذات. لقد أصبح التعلم فنًا، وأصبح الفن إحساسًا، وأصبح الإحساس حياة.

كان مشروع تريفو التالى هو «قصة أديل هـ.» (١٩٧٥) الذى يعتمد على يوميات الابنة الصغرى لڤيكتور هوجو، وفيها يقود الانبهار الرومانسى الذى سيطر على أديل، وحبها لضابط إنجليزى شاب، إلى أن تتبعه فى كل مكان من العالم حتى يستولى عليها الجنون.

وتضم أفلامه فى السبعينيات أفلامًا كوميدية مثل «عملات نقدية صغيرة» (١٩٧٦) و«الرجل الذى أحب النساء» (١٩٧٧) و«الغرفة الخضراء» (١٩٧٨) والتى تعتمد على قصص قصيرة عديدة لهنرى چيمس، ثم فيلم «المترو الأخير» (١٩٨٠) والذى يدور عن الحياة فى مسرح باريسى صغير فى فترة الاحتلال النازى.

أما فيلماه الأخيران، فيمثل الأول عودة متواضعة لعالم هواجس العاطفة، وهو «المرأة فى المنزل المجاور» (١٩٨١)، بينما يقترب الثانى من أن يكون فيلم تشويق كوميديًا يحاكى أسلوب هيتشكوك، وهو «أخيرًا أتى يوم الأحد» (١٩٨٣). وفى الواحد والعشرين من أكتوبر عام ١٩٨٤، يموت تريفو بورم فى المخ، ولم يتجاوز عمره الاثنين والخمسين عامًا.

چان - لوك جودار:

أخذ چان - لوك جودار فكرة فيلمه الأول «اللاهث» من تريفو، فبطل الفيلم ميشيل بواكار - ذلك العاشق لأفلام العصابات الأمريكية وأبطال همفرى بوجارت - يقترب كثيرًا من شخصيات تريفو، فهو مزيج من شارلى وكاترين وأنطوان دوانيل. لكن «اللاهث» ينتمى فى الوقت ذاته وبشكل شديد العمق إلى العالم الخاص لجودار، فبينما تتسق أفلام تريفو فى أسلوبها ومضمونها، يبدو «عدم الاتساق» وكأنه القيمة الأساسية التى تغلب على عالم جودار السينمائى الذى يميل إلى الانتقائية والمزج فى وقت واحد بين عدة أفكار وأساليب سينمائية متباينة.

إن جودار يجد التجربة الإنسانية غير منطقية وعصية على التفسير، مثل حوادث الموت المفاجئ فى نهاية «عاشت حياتها» (١٩٦٢) و«مذكر - مؤنث» (١٩٦١)، والحادثة العارضة لمصرع الشرطى فى «اللاهث» من ناحية أخرى فإن جودار - يحب دائمًا أن يتلاعب بالأساليب والجماليات البريختية، مع أن الفكرة المحورية عند بريخت هى أن كلا من الفن والمشكلات الإنسانية يجب عرضهما على أنهما منطقيان وقابلان للحل والتغيير. لهذا فإن الأمثولة الأخلاقية فى تحول الإنسان إلى جندى فى «العساكر» (١٩٦٣) تردد بعضًا من أفكار أمثولة بريخت الأخلاقية فى «الإنسان هو الإنسان» (التى كتبت عام ١٩٢٤)، كما أن المشاهد التى تحمل أرقامًا مسلسلة فى «عاشت حياتها» و«مذكر - مؤنث»، والاقتباسات الواضحة عن برتولت بريخت فى (الصينية) (١٩٦٨) توضح هذه العلاقة بين جودار وبريخت. فمن ناحية يبدو ولع جودار بحكاية الأمثولة الأخلاقية ذات المغزى الرمزى، كما فى «العساكر» و«الفافيل» (١٩٦٩) و«إجازة نهاية الأسبوع»

(١٩٦٩)، ومن ناحية أخرى يبدو مغرماً بتقديم حقائق تسجيلية من واقع الحياة، الأرقام والبيانات عن عالم المصاهرات فى «عاشت حياتها»، والخطب الملتهبة للطلبة الماويين فى «الصينية»، ومناقشات سائقى الشاحنات فى «عطلة نهاية الأسبوع»، وحوارات حول صناعة الصور فى «متعة التعلم» (١٩٦٨)، أو حول السياسات الراديكالية والديمقراطية، من خلال تخليط مسجل لمقابلة مع شخصية تدعى «إيف ديموقراطية»، أو «حواء الديموقراطية» فى فيلم «التعاطف مع الشيطان» (١٩٦٩).

إن جودار يرسم فى أفلامه مزيجاً من اللحظات غير العقلانية للأحاسيس العادية المتقلبة، والخطب البلاغية حول الحجج والبراهين العقلية المجردة، كما يجمع بين لحظات الأفعال العنيفة وساعات المناقشة الساكنة، ويمزج بين اللقطات القصيرة والعناوين التى تقتحم فكرة مدينة على السياق الفيلمى، فى محاولة متعمدة للتفسير والتعليق، ومشاهد طويلة أخرى بلا مونتاج يحاول فيها المخرج أن يختفى تماماً.

ومثل تريفو، تنقسم أفلام جودار إلى مرحلتين: العقد الذى يسبق عام ١٩٦٨ والمرحلة التى تلته. لكن أفلام جودار لم تمض كأفلام تريفو فى طريق خلق مركب جدلى من الحياة والفن، بل على العكس فإن أفلام جودار تؤكد على القلق من أن الحلول التقليدية المعتادة فى الفن هى النقيض للحلول الحقيقية فى الحياة، خاصة فى الحياة السياسية، لذلك فإن أفلام جودار تطورت فى أسلوبها، ليس إلى التكامل والترابط، وإنما إلى نوع من التشتت والانقسام إلى أجزاء، وبدلا من أن يحاول جودار أن يحل التناقضات، أخذ شيئاً فشيئاً إلى أن يكشف عن عمق هذه التناقضات. لذلك فإن «اللاهث» يبقى أكثر أفلام جودار واقعية وتكاملا واقتراباً من السرد الروائى. إن جودار يتأمل حياة ميشيل بواكار (جان - بول بلموندو) الذى اتخذ لنفسه اسماً مستعاراً هو لازلو كوفاكس (وهو الاسم الحقيقى لمصور سينمائى أمريكى بدأ حياته الفنية بتصوير أفلام متواضعة، لكنه صور فيما بعد أفلاماً مهمة مثل «الراكب المتمهل» و«خمس مقطوعات سهلة». وبواكار ذاته يشبه بطل الأفلام الأمريكية المتواضعة، فهو محتال تافه، وسارق سيارات يقتل شرطياً بالمصادفة، ويدخل فى شرك علاقة عاطفية مع فتاة (جان سيبرج)، ليلقى مصرعه فى النهاية على يد الشرطة بعد أن تشى الفتاة به. إن أهم ما فى الفيلم ليس قصته البسيطة، ولكن الشخصية «البوجارتية» الساحرة المتحدية. ومثل همفرى بوجارت فإن بواكار يرفض أن يغلف العواطف الإنسانية فى كلمات زائفة، كما يرفض أن يقيد السلوك الإنسانى بأغلال القانون. وإن اللحظات المدهشة فى الفيلم هى التى تعرض الجانب العاطفى من الشخصية، بذلك التفاعل الحميم المتألق بين ميشيل وباتريشيا فى غرفتها فوق السرير، وذلك المرح الجميل الذى سيطر على ميشيل وهو يقود السيارة المسروقة قبل أن يرى الشرطى، وتلك النهاية المؤثرة عندما يودع ميشيل المحتضر بكلمات حزينة بسيطة المرأة التى خدعته ووشت به لأنها كانت تخاف أن تقع فى حبه.

أن تكون معجباً بجودار من أجل «اللاهث»، يشبه إعجابك بجودار لكونه تريفو، ولكن حتى فى «اللاهث»، تتجلى أدوات جودار الفريدة: الابتعاد عن المنطق التقليدى، والقفزات فى الأحداث التى يرى أنه ليس من الضرورى أن تراها كاملة على الشاشة، وجعل المتفرج بعيداً عن التوحد مع الوهم السينمائى على نحو ما ترى فى المشهد الذى يقود فيه ميشيل السيارة المسروقة، فيستغرق فى مونولوج عن حياته، يوجهه لنا مباشرة، كما أن مشهد إطلاق ميشيل للرصاص على الشرطى يفقد أثره الميلودرامى ليصبح أقرب إلى عروض العرائس أو الدمى، بسبب المونتاج القافز الذى يستخدمه جودار وتلاعبه بسرعة التصوير والعرض من خلال كاميرا المصور راول كوتار المحمولة على الكتف. لقد كانت وسائل «التقريب» تلك هى جودار، وليس تريفو.

وتستمد أفلام جودار خلال النصف الثانى من هذا العقد قوتها من قدرة المخرج الدائمة على أن يمسك باللحظات الهاربة للعواطف الإنسانية، الفرح أو الألم، من خلال تقنيات السرد الغريبة وغير التقليدية. إن فيلم«عاشت حياتها» يعتبر دراسة عقلانية باردة لحياة فتاة تنزلق إلى عالم الدعارة وتموت صريعة فى حادث، ومع ذلك فإنه يحتوى على لحظات حميمة وكاشفة من التفاعلات الإنسانية، فى المشهد الأول من الفيلم، تنفصل الفتاة وزوجها، ويصور جودار فراغ العلاقة وخواءها العاطفى بتصوير المشهد فى مقهى، حيث تتصاعد أصوات قرع الأكواب وصخب السيارات العابرة، ونحن لا نرى الزوجين إلا من خلال ظهريهما، فلا يظهرعلى الشاشة أبداً وجه الرجل و المرأة إلا من خلال انعكاس لحظى قصير فى مرآة أمام الطاولة التى يجلسان عليها. وفى المشهد الذى تكون فيه الفتاة على وشك أن تبدأ طريقها فى عالم الدعارة مع كل أنماط الرجال نسمع تعليق جودار الذى يتلو فى جفاف بعض الحقائق والأرقام عن الدعارة. لكننا لا نرى وجهاً مسطحاً لهذه الداعرة الجديدة، فهى لا تزال تبكى بحرارة عندما تشاهد فيلم «جان دارك»، وتدخل فى مناقشات دقيقة مسهبة مع فيلسوف عجوز على المقهى، تحاوره فيها عن معنى الحياة.

أما «مذكر - مؤنث»، فإنه ينجح أيضاً بسبب سحره وقدرته على تصوير

اللحظات المؤثرة، وجودار يحاول فيه أن يصور جيل «كارل ماركس والكوكاكولا» فيعتمد على لقاءات مرتجلة مع شخصياته الشابة الرئيسية، التى تؤثر فينا تلقائيتها ونقاؤها وهى تتحدث أمام الكاميرا. إن الموت الفجائى للصبى (مرة أخرى هو ممثل تريفو المفضل: چان - بيير لو، فى نهاية الفيلم يوازى الموت غير العقلانى فى «اللاهث» و «عاشت حياتها»، وهنا يعالج جودار مرة أخرى حدث الموت على أنه نقيض الذروة الدرامية، فإننا لا نعرف بموت الصبى وسقوطه من فوق بناية عالية إلا من خلال ما ترويه صديقاته لرجال الشرطة، بينما نسمع صوت دقات الآلة الكاتبة المريبة، وهى تسجل تلك الأقوال فى حياد آلى بارد يتناقض تمامًا مع ماعرفناه من حيوية الصبى وحبه للحياة. إن الحياة والموت والحيوية وفقدانها، كما نراها فى أفلام جودار، ليست إلا أموراً شديدة الاقتراب والابتعاد عن بعضها البعض فى آن واحد.

يستمد فيلما «العساكر» و «عطلة نهاية الأسبوع» بنصيهما من قدرة جودار على السرد وليس من سحر الشخصيات ذاتها. وفى «العساكر» نرى كوميديا ساخرة، أو أمثولة أخلاقية بريختية تدور عن رجلين ريفيين ساذجين - يطلق عليهما الفيلم فى نوع من التورية: مايكل أنجلو ويوليسيس - يتركان الحقل ويذهبان إلى الحرب. إن ضابط التجنيد يعدهما فى إجازتهما بأن يريا العالم، ولكنهما لا يعودان إلا ببطاقات سياحية (كارت بوستال) عن العالم، بل ربما أراد جودار أن يقول فى سخرية إن هذه البطاقات هى العالم، مثلما أن يوليسيس ومايكل أنجلو هما الحضارة الغربية. وعندما يرجعان إلى المعركة مرة أخرى، تضطرب عليهما الأمور فلا يعرفان إلى أى فريق ينتميان، ويدخلان فى متاهات من الاستراتيجيات والتكتيكات العسكرية تنتهى بمصرعهما غير المتوقع - وعن طريق الخطأ - على يد ضابطهما. ومن خلال الفيلم تراهما يرسلان إلى زوجتيهما بطاقات سياحية، يحكيان لهما فيها عن الأماكن الجميلة التى زاراها، بالطريقة نفسها التى يحكيان بها عمن قام بذبحهما خلال المعارك. وهنا يمكنك أن تجد ما تريد الأمثولة الأخلاقية أن تقوله على طريقة بريخت: من يقوم بالذبح ينتهى بأن يصبر مذبوحاً.

لكن الذبح فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» ليس على هذا النوع من السخرية، وإنما يكتسب طابعًا حيوانيًا شديد القسوة، يبدأ الفيلم بداية واقعية تماماً، عندما يتناول جودار كنقطة بداية لفيلمه تقدم الإنسان من المرحلة البدائية التى تشبه حياة الحيوانات حتى اختراعه للسيارة، وعندما يرحل البطلان مع أصهارهما عبر الطريق السريع فى عطلة نهاية الأسبوع، ينقلهم جودار من أرض الواقع إلى أرض الأمثولة الأخلاقية، وباستخدام الزحام المؤلم والمرعب على الطريق السريع - يجعله جودار أكثر ازدحاماً باستخدام لقطات الترافلنج شديدة الطول - فإن الفيلم ينقلنا نحن أيضًا من المعنى المباشر إلى المعنى المجازى، ومن زحام المرور إلى أرض السيارات المحطمة وضحايا التصادم الذين فقدوا أطرافهم، إلى أرض يسيطر عليها العداء والكراهية وأعمال الحرب، إلى أرض المتوحشين آكلى لحوم البشر وهم يذبحون الخنازير والبشر باستمتاع بالغ. فآكل لحوم البشر هو المعنى المجازى الذى ينتهى إليه المجتمع المعاصر.

ولا يتوقف جودار هنا أيضًا - رغم هذا الاختزال الذى يصل إليه - عن إضافة لمساته المرحة المفاجئة التى تشبه النزوات، فهناك رحلة فى أرض الأدب حيث يتقابل أبطال الفيلم مع شخصيات من الكتب والروايات (ربما كان ذلك محاكاة لفيلم تريفو «٤٥١ فهرنهيت»)، ومحاورة بين سائقى شاحنة - زنجى وأبيض - حول السياسة الاستعمارية وهما يأكلان شطيرتين من اللحم، ولغة شفرية سرية يستخدمها آكلو لحوم البشر ويستمدونها من أسماء وشخصيات الأفلام مثل بوتمكين وجوستا بيرلنج وأريزونا چول (وهذا الاسم الأخير هو أكثرها سخرية لأنه يجمع بين أريزونا چيم الذى يحاكى ريوچيم فى فيلم ريدوار «جريمة السيد لانج» و«چول وچيم» لتريفو). إن جودار ساخر عندما يكون جاداً ويتحدث بجدية عندما يكون ساخراً.

ولو أردت تلخيص رحلة جودار الفنية، فإنك تجد أنه قد بدأ باستخدام الأدوات السينمائية المثيرة للدهشة وللاستغراب، بهدف إخبار المتفرج بمعلومات معينة بدلا من أن يمضى فى طرق السرد التقليدية، وقد تحول جودار أكثر فأكثر إلى الاهتمام بمسألة الإدراك السينمائى كهدف فى حد ذاته، لذلك فهو يستخدم الوسائل غير السردية وغير المنطقية والتلاعب بالمكان والزمان لذلك فإن الموضوع الذى أعاد جودار تناوله واكتشافه فى أفلام عديدة له هو طرق إدراك المتفرج للصور والمعلومات، السينمائية أو التليفزيونية أو الإعلانات المرسومة فى الشوارع وأغلفة الكتب، والأغنيات الشعبية. ففى أول لقطة من أول أفلام جودار، يحملق البطل (بلموندو) فى صورة جنسية من جريدة شعبية. وبينما تقدم هذه الصورة فى «اللاهث» تحديداً لاهتمامات البطل، ومستواه الثقافى، فإن أفلام جودار التالية تهتم أساساً بما يراه يسمعه الناس فى الصحف ووسائل الإعلام، أكثر من اهتمام جودار برسم ملامح شخصياته ذاتها، أو كأن جودار يريد أن يقول إن كل شخصيات المجتمع المعاصر أصبحت متشابهة

بسبب تعرضها الدائم غير الواعي وغير المقصود لهذه الرسوم والصور في كل مكان من حياتهم.

وإن ثلاثة من أفلام جودار ما قبل عام ١٩٦٨ تكرس جانبا كبيراً منها لدراسة صناعة الصور، وهذه الأفلام هي «الاحتقار» (١٩٦٣) الذي يدور بوضوح حول صناعة الأفلام (مع فريتز لانج في دور مخرج، وبريچيت باردو في دور نجمة الإغراء السينمائي)، و«المرأة المتزوجة» (١٩٦٤)، وهو تحليل لتحويل المرأة والزواج والجمال والحب في المجتمع المعاصر إلى سلع، و«شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها» (١٩٦٦) الذي يعود فيه إلى تناول موضوع الدعارة (مثل «عاشت حياتها»)، ولكن هذه المرة مع مزيد من الاهتمام بالأماكن التي يعيش فيها الناس: المقاهي والسيارات والشوارع والعمارات. وكلما اقتربت أفلام جودار من عام ١٩٦٨، يصبح أكثر اقتناعاً بأن المرء لا يستطيع صنع الأفلام - أو أية أعمال فنية أخرى - عن أي شيء دون أن يعرف المرء أولا كيف ولماذا يصنع هذه الأفلام. لقد كانت أحداث التمرد في باريس خلال مايو ويونيو ١٩٦٨ سبباً في تعميق الالتزام السياسي عند جودار، مما دفعه إلى تكوين خلية ثورية لصناعة الأفلام (أطلق عليها اسم جماعة وزيجا ڤيرتوف، على اسم المخرج السينمائي السوڤييتي الشهير) تأكيداً على رفضه تلك الطريقة الفردية البرجوازية لصناعة أعمال الفن. وإن الشخصية التي لعبها إيف مونتان في «كل شيء على ما يرام» (١٩٧٢) تشبه جودار فهو مخرج سينمائي يفسر لماذا لم يستطع بعد أحداث ١٩٦٨ أن يستمر في صناعة أفلام المغامرات والنزوات الفنية (وكأن مونتان كان يتحدث بالفعل باسم جودار)، ولكن اختيار المخرج داخل الفيلم يصبح اختياراً شديد السخرية والسوداوية، فهو يتحول إلى تصوير أفلام الإعلانات التجارية التليفزيونية التافهة، والتي تعتمد على استغلال الجماهير. لكن جودار على العكس قرر أن يصبح فناناً سياسياً يحلل الثقافة المعاصرة لا أن يتلاعب بها ويستغلها.

ولقد مارست الأفلام الثورية من بلدان العالم الثالث (مثل الفيلم الأرجنتيني العملاق «ساعة الأفران») تأثيراً قوياً على جودار، وهي الأفلام التي عرضت للمرة الأولى في أوروبا في عام ١٩٦٨ أيضاً. وإن المناقشات السياسية التي بدأت تظهر في أفلام جودار في المشاهد الحوارية الطويلة (مثل «الصينية» و«عطلة نهاية الأسبوع» و«التعاطف مع الشيطان») استوحاها من مشاهد مماثلة في أفلام العالم الثالث. ولكن سوء حظ جودار هو أنه ينتمي إلى طبقة الصفوة المتعلمة في أوروبا فعلى حين كانت أفلام العالم الثالث تناقش قضايا سياسية شديدة الحيوية في بلادهم، وتتوجه إلى جمهور الطبقة العاملة، فإن أفلام جودار بالمقارنة معها بدت مناقشات تتناول قضايا مجردة، بعيدة عن إثارة الاهتمام، وكأنها تحليلات سيميولوچية جافة موجهة إلى أعضاء الصفوة في المجتمع. وبعد أن بدا أن هذه الأفلام قد وصلت إلى نهاية الطريق في دراستها لنظرية التواصل والتوصيل - بين الفنان والعمل الفني والمتلقي - مثل أفلام «براڤدا» و«رياح الشرق» (١٩٦٩) و«خطاب إلى چين [فوندا]» (١٩٧٢) و«رقم اثنين» (١٩٧٥)، ذهب جودار ليعمل من إنتاج فرانسيس فورد كوبولا «كل إنسان لنفسه» (١٩٨٠) الذي تم تصويره في سويسرا.

ولقد تميزت أفلام جودار فيما بعد عام ١٩٧٣ بالتجريب في عالم الجمع بين السينما وشريط الڤيديو، في تجارب أتاحت له أن يطبع صورتين أو ثلاثة على شريط في وقت واحد، مثلما يبدو في «رقم اثنين» (الذي قال جودار إنه إعادة لفيلم «اللاهث»، ومن هنا جاء باسمه على اعتبار أنه «اللاهث - ثاني مرة»). ولقد دارت هذه التجارب جميعها في مجال الجماليات نفسه التي كان جودار يريد تأكيدها، وهي وضع «الدفع» في مكان التساؤل والشك، عندما ترى صورتين متعارضتين ومنظورتين متنافرين على شاشة واحدة، فسوف تسأل نفسك أين الواقع فيهما.

وعندما اختار جودار أن يعيش في سويسرا، منذ عام ١٩٨٠، عاد إلى التعاون مع المصور البارز راول كوتار، ليصنع أفلاماً روائية مثل «الآلام» (١٩٨٢) و«الاسم الأول كارمن» (١٩٨٣) والفيلم الذي أثار جدلا كبيراً «تحية لماري» (١٩٨٤) عن قصة شديدة العصرية مستوحاة من حياة العذراء مريم.

أما أفلامه الأحدث فهي «المخبر السري» (١٩٨٥) و«الملك لير» (١٩٨٦) - بإعادة عصرية أيضاً للمسرحية الأصلية - و«حافظ على يمينك» (١٩٨٧) الذي يحمل في عنوانه دلالة سياسية ساخرة، وكأن روح السخرية لم تغادر عالم جودار أبداً.

ألان رينيه:

يبدو التوتر بين التجريب الشكلي والالتزام السياسي بالنسبة لآلان رينيه أيضاً هو محور أفلامه، وعلى الرغم من أن رينيه قد بدا مرتبطاً بكل من تريفو وجودار، فإنه فنان سينمائي مختلف تماماً، فقد كان أكبر منهما بعشرة سنوات، كما بدأ عمله في السينما - ليس كناقد سينمائي مثلهما - وإنما كمونتير ومخرج لأفلام تسجيلية. وكانت أفلامه المهمة الأولى دراسات لأعمال الفنانين التشكيليين (مثل ڤان جوخ، وجوجان، ولوحة «جيرنيكا» لبيكاسو)، أو تناولا

تسجيليا لفظائع النازية فى معسكرات الاعتقال، (مثل «الليل والضباب - ١٩٥٥»)، ولقد كانت هذه الأفلام تمثل النمطين اللذين أرسيا اهتمامات رينيه فيما بعد: الفن والشكل المجرد من ناحية، والأفكار من ناحية أخرى. ولكن رينيه - مثل تريفو وجودار - قدم أول أفلامه الروائية الطويلة عام ١٩٥٩، وهو «هيروشيماحبى»، وقد اعتبر النقاد فيلمه ينتمى إلى «الموجة» نفسها على الرغم من اختلاف أسلوبه عنها.

لقد بدأ رينيه بمقدمات تنص أكثر إلى عالم الأدب، كما أن أفلامه بعيدة تماما عن التلقائية أو الارتجال، ومثل بريسون ورينوار كان رينيه يبدأ تصوير أفلامه من خلال سيناريو مكتوب مسبقًا وشديد الاهتمام بالتفاصيل. وعلى الرغم من أن رينيه لم يعدّ أيًا من أفلامه عن روايات، فهو يؤمن بأن سيناريو الفيلم يجب أن يكون مكتوباً للسينما مباشرة، فقد كان يطلب من الروائيين أن يكتبوا سيناريوهات أفلامه: مثل مرجريت دورا، وآلان - روب جرييه، وجين كيرول. فرينيه يحترم النزعة الأدبية، والبناء المحكم والخطابات الشعرية، وأفلامه مليئة بالتأمل، تتمتع بالبطء والإحكام، بل ربما أيضا بالثقل والبرود، إذا ما قارنتها بتلك الحيوية والمرح غريب الأطوار فى أفلام تريفو وجودار الأولى. ولو كان رينيه يقارن بهما دائمًا، فلأن الثلاثة يتشاركون فى الاهتمامات نفسها بالموضوع والوعى بالشكل. فأفلام رينيه تناقش إمكانية الحب، والتفاعل الوجدانى الصادق والمخلص، فى العالم كما هو على حقيقته، بسياساته وحروبه، وظلمه الاجتماعى، و«قواعد اللعبة» التى تحكمه، كما أن مفتاحًا أساسيًا لأفلام رينيه وموضوعاتها هو تأثير الزمن، والعلاقة المتشابكة بين الماضى والحاضر والمستقبل، لذلك فإن السرد عنده ينتقل انتقالات مفاجئة فى الزمان، والمكان بشكل أكثر حرية من أفلام تريفو وجودار.

لكن التشابه بين الثلاثة لا يمضى أبعد من ذلك، فأفلام تريفو وجودار الأولى كانت أكثر شبابًا وتفاؤلا لأنها كانت تعبيراً عن رجال أكثر استمتاعًا بالحياة، على النقيض فإن هناك شيئًا شديد الحزن والبرود والموت فى الشخصيات والحياة كما تبدو فى أفلام رينيه. فى «هيروشيما حبى» امرأة فرنسية ورجل يابانى يحاولان أن يجعلا العلاقة بينهما أعمق من مجرد ليلة حب عابرة، إنها ممثلة جاءت إلى هيروشيما لتشترك فى فيلم عن السلام، أما هو فمهندس معمارى يحاول أن يعيد بناء المدينة التى تحولت إلى رماد، لكن المسافة التى تفصل بينهما ليست مجرد مسافة حضارية، ولكنه الماضى الذى يمثل بالنسبة له هيروشيما وطن صباه الذى احترق، أما بالنسبة لها فهى مدينة نيڤير الفرنسية الصغيرة، حيث أحبت جندياً ألمانياً من جيش الاحتلال النازى، واغتاله الأهالى عندما بدأت قوات النازى فى الجلاء... إن كليهما لديه ماضٍ محترق.

ولكن يجسد لنا الفيلم كيف يقتحم هذا الماضى لحظات الحاضر، فإن رينيه - المونتير شديد الحساسية - يستمر فى تقطيع اللقطات - بين نيڤير ومذبحة هيروشيما وبين الحاضر، وفى بداية الفيلم يبدو لنا ذراعا العاشقين الملتفين وكأن الغبار الذرى يغطيهما، وعندما يمارسان الحب، فإن كاميرا رينيه تراجع لتستعرض لنا متحف هيروشيما الحربى، لنرى على الشاشة البيانات المتداعية والأجساد المشوهة المبتورة. وعندما يتهم الرجل المرأة بأنها لم ولن تعرف أبداً كيف كانت هيروشيما، يقطع رينيه على لقطات خاطفة من حياتها وماضيها فى مدينة نيڤير، وهكذا فإن هجوم الماضى على الحاضر يصنع بينهما هوة عميقة لا يمكن عبورها. وفى المشهد الأخير من الفيلم، الذى يستمر حوالى ساعة كاملة، ليس إلا مشهداً صامتًا لسيرها معًا فى مدينة هيروشيما، فى المطعم، وفى محطة القطار، وفى ميدان واسع خالٍ من البشر، إن مشاهد الصمت، والأحجار الباردة، وأضواء النيون الخالية من الجمال، والعمارات الحديثة باهتة الملامح التى قامت على الأنقاض، كل ذلك يؤكد خواء وعقم العلاقة بين بطلى الفيلم.

أما فيلم «العام الماضى فى مارينباد» (١٩٦١) فهو فيلم مبهر عن الموتى الأحياء أو الأحياء الموتى. إن رينيه يصور بدقة تلك التفاصيل الزخرفية لقصر شديد الجمال والفخامة، بمراياه وثرياه وحوائطه المقوسة وسقوفه المنحنية وحدائقه ذات التخطيط الدقيق. كما أن التوليف الذى يقوم به يزيد من الإبهار البصرى، بانتقالاته الحرة فى القصر حتى إنه يمحو الزمان والمكان تمامًا. ومع ذلك فإن مشكلة الفيلم هى ترجمة هذا العرض البصرى الغامض الساحر إلى نوع من التجربة الإنسانية المتماسكة والمفهومة. فكل شيء أو شخصية أو حدث فى الفيلم يكتسى بغموض كامل، فقد يكون الرجل قد قابل المرأة، أو لعله لم يقابلها، فى مكان قد يكون أو لا يكون منتجعًا صحيًا، وقد يكون أو لا يكون قد قابلها فى المكان نفسه منذ عام مضى، وقد يكون قد سألها أو لم يسألها أبداً أن تهرب معه من هذا المنتجع، هربا من رجل قد يكون أو لا يكون زوجها. وفى نهاية الفيلم قد يكونان قد غادرا القصر معاً، أو ربما لم يحدث هذا قط!

فى هذه المتاهة من الزمن والوجوه، تبدو التيمات المسيطرة شديدة الوضوح، وأولها هو التناقض بين العلاقات العاطفية الصادقةوالتقاليد الاجتماعية الخانقة، كما

تجسدها تلك الزخارف الباردة، العقيمة التى يحتشد بها القصر، والزوج الشرير الذى ينزع إلى العقل (فهو يستمتع بمعرفة مرمى إطلاق الرصاص من مسدسه)، كما أنه لا يخطىء أبداً (فهو لا ينهزم مرة واحدة فى لعبة يلعبها، كما أن هناك يتيمه ثانية، هى الزمن ذاته. فالرجل يزعم أنه قابل المرأة منذ عام، ولكن ماذا تعنى كلمة «عام» بالضبط؟ إن لدى المرأة صوراً فوتوغرافية فى غرفتها، عند لحظات واضحة من الماضى، ولكن الصور تبدو كما لو كانت تمثلها فى الحاضر، وفى أحد مشاهد الفيلم يرتطم رجل بامرأة فيريق شرابها على الأرض، وبعد مضى خمس وأربعين دقيقة من أحداث الفيلم، يعود رينيه إلى مشهد الشراب المراق المسفوح الأشخاص أنفسهم، عند اللحظة نفسها التى سقط فيها الشراب، هى كان رينيه يقصد أن خمسًا وأربعين دقيقة من الزمن على الشاشة ليست إلا لحظة خاطفة من التفكير داخل عقل شخصية بعينها؟ ولو كان ذلك تعبيراً عن لحظة ذاتية، فأى من الشخصيات كانت تلك إحدى لحظات وعيها أو لا وعيها؟ فعلى الرغم من أن بناء الفيلم يشبه إلى حد كبير طريقة السرد باستخدام «تيار الوعى» كما نعرفه فى الرواية الحديثة، فإن من الصعب أن نحدد الشخصية التى يمضى فى وعيها هذا التيار: الرجل أم المرأة، أم صانع الفيلم ذاته، أم مزيج من ذلك كله؟ وربما كان من الأفضل ألا يحاول المرء «تفسير» الفيلم، ويلتقى بأن يتذوق نكهته الخاصة التى صنعتها صوره الباردة، ولحظاته الحساسة، تماماً مثل أفلام «كلب أندلسى» أو «الباليه الميكانيكى»، ولكن هذه الأفلام التجريدية السيريالية القصيرة لم تكن أبداً بهذا الطول الممتد مثل «العام الماضى فى مارينباد».

أما فيلم «الحرب انتهت» (١٩٦٦) فلاينتمى كل الانتماء لعالم رينيه، فهو أكثر دفئاً وإنسانية من فيلميه السابقين، كما أن الفيلم واضح ومفهوم، ولا يستخدم فيه رينيه القطع المفاجئ إلى الماضى إلا فى لحظات خاصة فريدة لكى يعبر عن تجارب ذاتية. لكن «الحرب انتهت» مثل فيلمى رينيه الأولين يتساءل عن كيف يعيش الإنسان فى الحاضر، وهو لايزال أسير الماضى. تبدأ أحداث الفيلم بعد الحرب الأهلية الأسبانية بثلاثين عاماً، حين يستمر البطل (إيف مونتان) فى العمل مع الحركة السرية الأسبانية، حيث يكون عليه أن يسافر كثيراً بين فرنسا وأسبانيا ليمد العمال الأسبان بالمنشورات والخطط الثورية، وعلى الرغم من أن الحرب انتهت بالفعل، فإنها لم تكن قد انتهت بالنسبة للرجل الذى كرس حياته لها والتى تطبع جميع علاقاته الإنسانية مع أصدقائه وحبيبته وعشيقته. إن لحظة الذروة من الفيلم تأتى عندما تحدث مواجهة بين الرجل ومجموعة من شباب اليساريين الذين يجدون أساليبه عتيقة وبلا قيمة أو تأثير، فهم لا يدافعون عن التحول الثورى للعمال تنظيمهم، وإنما ينادون بالثورة المسلحة وتحريك قوى المجتمع. لكن الرجل يرفض آراءهم القاسية ويستمر فى رحلاته إلى أسبانيا، مستمراً على طريقة فى حربه التى انتهت، كما أنهم - كما يوحى رينيه - سوف يستمرون بطريقتهم أيضًا فى حربهم التى انتهت بدورها. إن المهم فى الحرب بالنسبة للمحارب ليس أن تكسبها، لأن الفيلم يجعلنا نشك أن هناك أى إمكانية على الاطلاق للانتصار فى حرب عادلة، لكن المهم هو أن نخوضها.

ومثل حياة تريفو السينمائية، فإن أعمال رينيه تنقسم على وجه التقريب إلى عقد من الأفلام بالأبيض والأسود، تسيطر عليها روح وجودية قلقة، وقد تثير بعض الأفكار السياسية، لكن بعد هذا العقد تأتى مرحلة من أفلام رينيه الملونة ذات الأسلوب الأكثر تماسكاً وهدوءاً. (يبدو دائماً أن أفلام تريفو ورينيه قد تخلصت بعد تحقيقهما للنجاح من بعض قلقها وحزنها وغضبها، لكن جودار يبدو على العكس كأنه أصبح أكثر تمرداً على نجاحه). لقد كان «الحرب انتهت» هو آخر أفلام رينيه السياسية، ففيلمه التالى «أحبك، أحبك» (١٩٦٨) يستخدم فى سخرية سوداوية قالب الخيال العلمى لكى يدرس أزمنة السرد الروائى للفيلم، مما يوحى بأن فيلم «مارينباد» بقفزاته التى تثير الاضطراب فى الزمان والمكان يمكن أن تصبح مفهومة لو تصورنا أن الأحداث - مثل «أحبك»، أحبك - تدور فى وعى شخصية أساسية قد أحدث الاضطراب فيها «آلة الزمن». وفى الحقيقة أنه بالنسبة لرينيه فإن «آلة الزمن» الحقيقية هى «السينما ذاتها».

أما فيلم «العناية الإلهية» (١٩٧٧) فيستخدم أيضًا التوليف الذاتى نفسه لدراسة الطرق السردية أكثر من اهتمامه بموضوع الالتزام السياسى، حيث يدرس رينيه وعى الروائى بطل الفيلم، وينتقل إلى الأمام والخلف بين الرواية التى يكتبها والحياة التى يعيشها.

أما فيلم «عمى فى أمريكا» (١٩٨٠) فيدور حول علاقات إنسانية متشابكة لوثها الطموح والطمع ويقترب من النظريات السلوكية لعالم الأحياء الفرنسى إنرى لابو ريه، الذى يظهر فى بعض المشاهد وهو فى عمله، ليعطى بعض ملاحظات حول النزعات العدوانية.

وسوف يعدو رينيه خلال الثمانينات إلى هذه الدراسات النفسية والاجتماعية فى فيلمه «الحياة رواية» (١٩٨٣)، والتى تمزج بين ثلاث قصص تاريخية مختلفة. أما فى «الحب قدمات» (١٩٨٤) فهو يلقى الضوء على الحياة فى مدينة بروتستانتية فى جنوب فرنسا، حيث يبدو العالم الصغير منقطعاً عما حوله.

زملاء الموجة الجديدة:

كان هناك مخرجون فرنسيون عديدون - ربما ليسوا بطول قامة جودار وتريفو ورينيه - قد ساهموا أيضاً فى ذيوع شهرة السينما الفرنسية منذ الستينيات، وقد كان كلود شابرول هو أول ناقد من كتاب «كراسات السينما» يتحول إلى صناعة الأفلام. وقد كانت أفلامه «أبناء العم» (١٩٥٩) و«لاندرو» (١٩٦٢) و«الغزلان» (١٩٦٨) و«الجزار» (١٩٦٩)، التى تنتمى إلى عالم «الفيلم نوار» تعبيراً عن التعارض والتوتر بين اللواعج الجنسية لشخصياته، والبيئة البرجوازية الخالقة بتفاصيلها شديدة الدقة والصرامة. ولقد تخصص شابرول فى الأنماط النفسية الغريبة أو المريضة، التى قد تنتهى إلى ارتكاب جريمة - أو جرائم - القتل.

ومنذ «الجزار» بدأ شابرول فى إخراج فيلم أو أكثر كل عام، منها «الزفاف الدامى» (١٩٧٣) و«الساحر» و«جنون البرجوازية» (١٩٧٥) و«أليس فى هروبها الأخير» و«أقرباء الدم» (١٩٧٧) و«فيوليت» (١٩٨١) والذى يدور حول قصة حقيقية تعود إلى عالم ١٩٣٣ عن فتاة فى الثامنة عشرة من عمرها وضعت السم لوالديها فى الطعام ليلقيا حتفهما. لكنه مثل جودار وتريفو ورينيه، تبدو مسيرته فى صناعة الأفلام خلال الثمانينيات غير مستقرة على معدل ثابت، كما أنها تتنقل بين عوالم مختلفة، ومن هذه الأفلام «جواد الكبرياء» (١٩٨٠) الذى يدور حول الحياة الريفية فى فرنسا قبل الحرب الأولى، و«دم الآخرين» (١٩٨٤) المقتبس عن سيمون دى بوفوار، ويدور حول باريس خلال سنوات الاحتلال، لكنه يعود بعد ذلك إلى نمط الفيلم نوار «فى أفلام متواضعة، وإن كان فيلمه «الأقنعة» (١٩٨٧)، يقترب من أن يكون دراسة نفسية فى قالب الرعب، كما أن فيلم «أمور النساء» (١٩٨٨) قد اكتسب شهرة نقدية بفضل معالجته الجادة عن حياة وموت آخر امرأة يقطع رأسها بالمقصلة خلال حكومة عام ١٩٤٣.

أما روجية ڤاديم فقد كان أول أفلامه «وخلق الله المرأة» (١٩٥٦) سابقًا أيضًا على موجة ١٩٥٩، ولقد بدأ ڤاديم فى هذا الفيلم بمعالجة صريحة وخشنة لموضوع الجنس، وصنع من بريچيت باردو نجمة للإغراء، لكن أفلامه التالية أثقلتها الزخارف والأسلوب المنمق فبدت كما لو كانت تتناول الجنس، ولكنها تنظر إليه بنوع من الحياء والاحتقار على طريقة سيسيل دى ميل، كما فى أفلام «علاقات خطرة» (١٩٥٩) و«دائرة الحب» (١٩٦٤) و«بارباريللا» (١٩٦٨).

ويأتى چاك ديمى ليقدم أفلامًا ميلودرامية غنائية متوسطة المستوى، ففيلم «مظلات شيربورج» (١٩٦٤) يجمع خيوط أكثر الحبكات الميلودرامية سطحية (صبى يحب فتاة، ويذهب إلى الجيش فتتزوج أحد الأثرياء، ويعود الشاب فيجد أن حبه قد ضاع، لكنه يجملها ويزوقها بكل الوسائل السينمائية التى يتصورها، فالفيلم لا يتوقف فيه الغناء أبداً، حتى إن أكثر الأفكار تفاهة - الاحتياج إلى حقنة بنسلين، أو طلب «ليتر» من الجاز. تحاول أن تكتسب قيمة بالاستعانة بموسيقى ميشيل ليجران المبهرة، كما أن مصمم الديكور بيرنار إيڤيان يستخدم جماليات «ڤاترينة العرض»، فلو كان ورق الحائط برتقالياً زخرفاً بزهور أرجوانية، فإن ثوب المرأة يجب أن يكون أرجوانيًا مزخرفًا بزهور برتقالية. وعندما يتلاءم ورق الحائط مع البشر، فإنك يجب أن تتوقع التجاهل التام لقواعد البناء الفيلمى أو الدراسة المتعمقة للشخصيات.

لكن زوجة ديمى، المخرجة آنييس ڤاردا تنتمى إلى عالم مختلف تماماً فى صناعة الأفلام، فهى تصنع الأفلام كى تتأمل وتفكر وتتساءل، وتعالج بحساسية ذهنية فائقة مشكلات الفنان وصعوبة جعل الحياة سعيدة وثرية. وفى أفلامها «كليو من الخامسة حتى السابعة» (١٩٦٣) و«السعادة» (١٩٦٥) و«حب الأسد» (١٩٦٩) نجد أن جميع أبطالها إما نساء أو فنانون، ومشكلاتهم هى أن يجدوا نوعًا من التوازن مع الآلام العضوية أو النفسية.

ففيلم «كليو من الخامسة إلى السابعة» يصور تسعين دقيقة - هى أيضًا الزمن الفعلى لعرض الفيلم - من حياة مغنية «البوب» الشابة التى تنتظر نتيجة المعمل، التى سوف تؤكد لها إذا ما كانت مصابة بالسرطان أم لا. أما فيلم «السعادة» فهو فيلم متأمل بارد لحياة أسرة سعيدة، يدخل فيها الزوج فى علاقة مع امرأة أخرى مما يدفع الزوجة للانتحار، بينما يستكمل الزوج علاقته فيعيش حياة سعيدة مع عشيقته بعد وفاة زوجته. وعلى الرغم من أن أسلوب الفيلم شديد الإحكام، إلا أنه يكتسى بالغموض فى اقترابه من العالم النفسى والأخلاقى لشخصيات. بينما نجد فى فيلم «الحيوانات» (١٩٦٦) أن ڤاروا تدرس العلاقة بين الوهم والواقع فى عقل كاتب يتحدث إلى الحيوانات، ويعجز عن التمييز بين شخصيات رواياته والناس الحقيقيين.

خلال السبعينيات اتجه أسلوب ڤاردا إلى نزعة أقرب إلى التسجيلية. ثم فيلم «واحدة تغنى الأخرى لا» (١٩٧٧)، الذى يسجل «وقائع خمسة عشر عاماً من حياة صديقتين تتجه كا منهما فى طريق مختلف. أما فى فيلم «المتشردة» أو «بلا سقف أو قانون» (١٩٨٥) فإن أسلوب ڤاردا يقترب من أسلوب روبير بريسون، فى فيلم يدور عن حياة فتاة مراهقة تمضى بلا هدف، لتقابل أنماطاً مختلفة من البشر، وتلقى مصرعها فى النهاية.

ومثلها تأتى الأفلام المتأملة لمخرج **إيريك رومير**، وحكاياته الأخلاقية عن الحب والاشتياق، مثل «ليلتى عند مود» (١٩٦٨) وركبة كلير» (١٩٧١) و«كلوى فى فترة بعد الظهيرة» (١٩٧٢). إن روفير- مثل جودار- وتريفو وشابرول- قد أصبح مؤهلا لصناعة الأفلام من خلال «كراسات السينما» التى قام بالإشراف عليها بعد وفاة أندريه بازان.

ولقد كانت أفلام روبير فى المرحلة الأولى تميل إلى النزعة التجريدية العقلية، فى مسحة من السخرية المستترة، تغوص إلى أعماق النفس البشرية لتدرس طبيعة اللواعج الإنسانية، كما أن بناءها يبدو شديد الإحكام كما لو كان يعتمد على المنطق الديكارتى، لهذا حظيت بكثير من الإعجاب النقدى باعتبارها أعمالا فلسفية رفيعة المستوى وهو ما يبدو واضحاً أيضاً فى فيلم «الماركيز و«١٩٧٥) الذى يبدو بحثاً ميتافيزيقياً فى الغرائز الجنسية، من خلال قصة امرأة نبيلة شابة استيقظت ذات يوم لتجد نفسها حاملا دون أن تجد لذلك الأمر تفسيراً.

وخلال الثمانينات، اشترك رومير فى سلسلة تحمل عنوان «كوميديات وأمثال»، ومنها «زوجة الطيار» (١٩٨١) و الزواج المثالى» (١٩٨٢) و« بولين على الشاطىء» (١٩٨٣) و«ليلة البدر فى باريس (١٩٨٤) و«الصيف» (١٩٨٦) و«صديق صديقتى» (١٩٨٧).

أما خامس مخرجى مجموعة «كراسات السينما فهو **چاك ريڤيت**» الذى يستكشف دائماً السحر والغموض فى صناعة القصص وتذوق الجمهور لا، كما نرى فى أفلامه «باريس تنتمى لنا» (١٩٦١) و« الحب المجنون» (١٩٦٨)، أو فى فيلمه «سيلين وچولى يذهبان لركوب القوارب» (١٩٧٤)الذى يتمتع بالتلقائية والمرح. ولقد تميزت أفلام ريڤيت بمسحة ذات طابع أدبى ومسرحى، ففيلمه الأول «باريس تنتمى لنا» يتناول فرقة تمثيل باريسية تقوم بالتدريب على مسرحية «بيركليس» لشكسبير، ومن خلال مجموعة من المصادفات يعتقدون أنهم قد وقعوا فى شرك مؤامرة فاشية لتدمير العالم، لكنهم يكتشفون أن هذه المؤامرة ليست إلا خيالا فى ذهن روائى أمريكى مصاب بجنون العظمة والاضطهاد، ولكن بعد أن يكون اثنان منهما قد لقيا مصرعهما، ويكون قد استولى الاضطراب والتدمير على حياتهم جميعاً. ولقد قام ريڤيت بتصوير الفيلم بين عامى ١٩٥٧ و١٩٥٩ باقتراض المال من تريفو لشراء الفيلم الخام، واستعارة الكاميرا من شابرول، (إن عائلة دوانيل فى «أربعمائة ضربة» لتريفو تذهب إلى قاعة السينما، حيث يعرض فيلم «باريس تنتمى لنا»، على الرغم من أن الفيلم لم يكن قد انتهى بعد!).

أما فيلم ريڤيت الثانى «الراهبة» (١٩٦٥) فقد منع فى فرنسا بسبب قصته التى تدور فى القرن الثامن عشر عن امرأة تسقط فى الدعارة وتنتهى إلى الانتحار لما وجدته من نفاق وخداع داخل المؤسسات الدينية. لكن «الحب المجنون» استطاع ن يحقق النجاح، وهو دراسة فى أربع ساعات للتحلل البطىء الذى يطرأ على علاقة الزواج، من خلال تقابل الواقع مع تجربة إنتاج تليفزيونية لمسرحية راسين التراجيدية «أندروماك»، يقوم الزوج فيها بدور البطولة الرئيسية. ولقد تميز أسلوب الفيلم بالبطء والصرامة اللذين أتاحا لريڤيت دراسة متأملة ليكتشف كل الأسئلة حول طبيعة الوهم المسرحى والسينمائى، مثلما فعل رينوار من قبل فى «العربة الذهبية» (١٩٥٢).

وخلال السبعينيات، يصنع ريڤيت ستة أفلام روائية من بينها «سيلين وچولى يذهبان لركوب القوارب» و«المرجيحة الدوارة» (١٩٧٨)، أما خلال الثمانينيات فينتقل ريڤيت إلى عالم أكثر تعقيداً، يبحث فى غموض الذات من خلال معالجة سيريالية، مثل «الجسر الشمالى» (١٩٨١) و«الحب على كوكب الأرض» (١٩٨٤). وربما كان نجاح ديڤيد التجارى محدوداً، لكن تأثيره كأحد أهم «الروائيين» فى عالم السينما الفرنسية لا يمكن إنكاره أبداً.

لكن **لوى مال** هو بحق أكثر مخرجى الموجة الجديدة الأولى انتقائية. ففى «العشاق» (١٩٥٨) يقدم دراسة أدبية رشيقة لأخلاقيات وحياة الطبقة شديدة الثراء، كما تتجسد فى المرأة التى تتخلص من زوجها رجل الصناعة، وعشيقها لاعب البولو، لتهرب مع طالب شاب قضت معه ليلة واحدة. أما في «زازى فى المترو» (١٩٦٠) فهوفيلم مفعم بالحيوية والتلقائية والحرية يستخدم فيه لوى مال الحيل السينمائية ليعيد خلق النكات الأدبية والحوارية التى احتشدت بها الرواية التى اقتبس منها الفيلم. إن طريقة السرد الجامحة وغير المنطقية التى يستخدمها لوى مال، بالإضافة إلى التوليف والميزانسين، جميعها تعكس عدم المنطقية فى أن طفلة صغيرة. أما فى فيلم «همهمة القلب» (١٩٧١)، يقدم لوى مال نظرة. «زازى» تتقمص شخصية طفولية لعالم الكبار وقيوده» من خلال وجهة نظر أم غنية جميلة تحاول أن تحافظ على أسرتها وحبها معاً، كما أنه فى «القمر الأسود» (١٩٧٥) يمزج بين الواقعية والرمزية في فيلم يقف فى منتصف الطريق بين الفانتازيا والخيال العلمى. ويستكشف الفيلم الأمريكى الذى أخرجه لوى مال «طفلة جميلة» (١٩٧٧) عالم الخيال الإبداعى عند الأطفال، وحيوية موسيقى الجاز الأمريكى، والثراء البصرى للديكور التاريخى، القيود الأخلاقية المتناقضة لرؤية الكبار عن عالم الجنس.

أما أفلام مال الأمريكية التالية فتشمل عمله اللامع «عشاق مع أندريه» (١٩٨١) الذى يعتمد على أسلوب المحادثة، بالإضافة إلى فيلمه التسجيلى «البحث عن السعادة» (١٩٨٦) الذى يعتبر دراسة بانورامية عن تجربة المهاجرين الجدد إلى أمريكا وفى عام ١٩٨٧ عاد إلى فرنسا لكى يقدم فيلمه الذى يقترب من سيرته الذاتية وداعاً يا أطفال»، من خلال وقائع يومية للصداقة بين طفلين فى مدرسة ريفية خلال الأشهر الأخيرة من الحرب العالمية الثانية.

ولعل أكثر المخرجين الفرنسيين فى هذه الفترة إثارة للجدل النقدى **هو كلود ليلوش**، بسبب توجهه الواضح والصريح إلى المتفرجين وشباك التذاكر، فهو يستخدم كل إمكانيات السرد السينمائى الحديثة التى ابتكرها معاصروه من مخرجى السينما الجديدة لكى يصنع أفلامه التى ينتجها ويكتبها ويخرجها ويصورها ويقوم بمونتاجها، على نحو ما فعل فى «رجل وامرأة» (١٩٦٦) و «الحياة للحياة» (أو عش من أجل الحياة)، (١٩٦٧) مما يمكن القول بأنه يتبع سياسة سينما المؤلف. لكن على الرغم من الإبهار البصرى الذى تتمتع به أفلامه، فإنها تفتقد العمق الوجدانى، لكنه يلمع كفنان أكثر أصالة فى أفلام أخرى مثل كوميديا الرعب «القط والفأر» (١٩٧٨)، وفيلمه الذى يشبه روايات الصعاليك «مغامرة لاثنين» (١٩٧٩).

لكن أفلامه خلال الثمانينيات، مثل «فى الداخل والخارج» (١٩٨١) «وإديت ومارسيل» (١٩٨٣)، «وفلتحيا الحياة» (١٩٨٤) «ورحيل، عودة» (١٩٨٥) «ورجل وامرأة بعد عشرين عاماً» (١٩٨٦)، «واحذروا يا قطاع الطرق» (١٩٨٧) تؤكد جميعها خواءه من الناحية الوجدانية أو الفكرية.

وهناك أيضاً المخرج الفرنسى الذى لم يتأثر فى أفلامه بالموجة الجديدة **كلود سوتيه**، الذى أصبح خلال أعماله فى السبعينات ملاحظاً ذكياً لعالم الطبقة المتوسطة الفرنسية، كما اشتهر بأن مجموعة الممثلين عنده تكاد تكون ثابتة. ومن أفلامه «أشياء الحياة» (١٩٧٠) «وقصة بسيطة» (١٩٧٨) «والابن العاق» (١٩٨٠) «وأيام قليلة معى» (١٩٨٨)، وجميعها تتناول حياة الطبقة المتوسطة المعاصرة فى فترة منتصف العمر بالروتين الذى يتكرر كل يوم.

على النقيض، لا ينتمى **بيوفار تافرنيه** إلى الموجة الجديدة، لكنه تأثر بها، وهو الذى بدأ ناقداً وعاشقاً للأفلام، لذلك فإن أفلامه تعكس مزيجاً متوافقاً بين جيل ما بعد الموجة الجديدة، وذلك الأسلوب القديم المصقول الذى سبق لأبناء الموجة الجديدة (الذين كانوا نقاداً فى «كراسات السينما») أن وجهوا إليها انتقاداً شديداً كان فيلم تافرنيه الأول هو «ساعاتى سان بول» (١٩٧٤) الذى اقتبسه عن إحدى روايات سيمنون البوليسية بجريمة قتل ذات أبعاد ميتافيزيقية، لكنه قدم فيما بعد عدة أنماط مختلفة من الأفلام التى تتناول عديدا من الموضوعات، تميزت جميعها بجمعها بين أسلوب الموجة الجديدة والبناء الكلاسيكى شديد الإحكام.

ومن أفلامه «القاضى والسفاح» (١٩٧٦) الذى يتناول العلاقة المعقدة - المتوازية - والمتشابكة فى آن واحد - بين أحد القضاة وقاتل محترف خلال القرن التاسع عشر. لكن أهم أفلامه «لوح الإردواز النظيف» (١٩٨١) «ويوم أحد فى الريف» (١٩٨٤)، أما الأول فهو كوميديا سوداء ممتعة عن الخيانة الزوجية والقتل، أما الثانى فهو دراسة ذات طابع شاعرى ليوم من حياة فنان انطباعى عجوز، يزوره أطفاله الذين كبروا فى بيته فى الريف خلال أواخر صيف ١٩١٢.

كما أن تافرنيه أنتج بعض الأفلام لبعض المخرجين من الجيل التالى، فأتاح لهم صنع أفلامهم الأولى، بالأضافة إلى مكانته البارزة فى عالم صناعة السينما الفرنسية التى أهلته لكى يكون رئيساً لنقابة السينمائيين الفرنسيين.

الموجة الجديدة الثانية:

هؤلاء المخرجون الذين بدءوا حياتهم الفنية فى الستينيات والسبعينيات، وقدموا البديل المنظور المنتظر لأفلام تريفو وجودار، حيث اهتمت مجموعة منهم بالتفسيرعن التجارب الشخصية شديدة الذاتية للأحاسيس البشرية والعلاقات الإنسانية، أما المجموعة الأخرى فقد صنعوا أفلاماً سياسية تحريفية، وكان أكثر هؤلاء شهرة **هو كوستا جافراس** بأفلامه الساخنة «زد» (١٩٦٨) «والاعتراف» (١٩٧٠) «وحالة حصار» (١٩٧٣)، والتى كانت تمزج بين النزعة الراديكالية السياسية بأساليب سينمائية ثورية مع مزيج من التشويق البوليسى والنقد الاجتماعى. وتبدو جذور كوستاجافراس فى الموجة الجديدة واضحة من خلال كاميرا راول كوتار، التى تختلس النظر إلى الوجوه، وتجرى وسط الزحام، والتى تذكرك على نحو ما بتصوير كوتار لأفلام «اللاهث» «والعساكر» «وجول وچيم» ومن بين أفلام جافراس التالية «ضوء المرأة» (١٩٧٩)، لكنه ينتقل فيما بعد إلى الولايات المتحدة، ليصنع أفلاماً مثل «مفقود» (١٩٨١) «وهاناك» (١٩٨٣) «وخيانة» (١٩٨٨).

أما **چيلو بونتيكورڤو** وأفلامه «معركة الجزائر» (١٩٦٦) «واحرق» (١٩٧٠) فيعكس نوعاً آخر من الراديكالية

سواء فى الأسلوب أو الأيديولوجية، ويميل إلى استخدام أسلوب قريب من التسجيلية وواقعية «سينما الحقيقة» ليضفى قدراً أكبر من التلقائية والحياة على دراساته حول الالتزام والحرية.

وبالطبع فإن اكتشاف وتطور «سينما الحقيقة» كان من إسهامات السينما الفرنسية فى عالم الأفلام التسجيلية خلال فترة الموجة الجديدة، ولعل أكثر أفلامها أهمية هو «وقائع صيف» (١٩٦١) لجان روش.

و«مايو الجميل» (١٩٦١) لكريس ماركر، وهى الحركة التى اعتمدت على صنع مقالات أو دراسات سينمائية والتى تابعها ماركر، فى العديد من الأفلام مثل الفيلم التسجيلى «جوهر الهواء هو اللون الأحمر» (١٩٧٧) الذى يقوم خلال أربع ساعات من العرض بتجميع وثائق تسجيلية عن الحركات الراديكالية فى فرنسا فى منتصف السبعينيات.

ومن بين أشهر أبناء حركة «سينما الحقيقة» مارسيل أوفولس (ابن ماكس أو فولس)، الذى كان من أهم أعماله فيلمه الممتد أربع ساعات ونصف «الأسماء والشفقة» (١٩٧١) الذى يجمع بين السينمائية والشرائط الوثائقية من أيام الحرب الثانية، ولقاءات معاصرة مع أشخاص عاشوا الحرب ولا يزالون على قيد الحياة، فى محاولة لإعادة النظر فى فترة الاحتلال النازى لقرية صغيرة فى مقاطعة كليومون - فيران، وبالتالى إعادة النظر فى تاريخ فرنسا خلال تلك الفترة. ويكشف الفيلم عن أن رجال الأعمال لم يتأثروا كثيراً بالاحتلال، بسبب احتواء النازيين، ومقاومتهم مع عديد من أبناء البرجوازية الفرنسية، كما يكشف عن أن الأسطورة التى تحكى عن بطولة وصمود المقاومة الفرنسية تم تضخيمها إعلامياً بشكل يحمل كثيرا من المبالغة فى فترة ما بعد الحرب.

ومن أهم المخرجين الذين اهتموا بتناول الموضوعات المحلية كان ألان تانر، والذى يتبنى التحليل الماركسى السياسى لحياة أبناء الطبقة المتوسطة. وعلى الرغم من أن تانر من أصل سويسرى فإن أفلامه شديدة الفرنسية فى مظهرها ولغتها وموضوعاتها. وفى أفلام «السالامندر» (١٩٧٢) و«وسط العالم» (١٩٧٤) و«يونا.. الذى سوف يصبح فى الخامسة والعشرين فى عام ٢٠٠٠» (١٩٧٦) يقوم تانر دراسات عن العلاقات الأسرية المعقدة المتشابكة، للحساسية المفرطة، والإحساس بالمسئولية العائلية، والالتزام السياسى. وشخصيات تانر تميل إلى أن تكون خارجة عن المألوف والسائد، لكنها مضطرة إلى أن تعيش حياة عادية فى قيود الطبقة المتوسطة، وهى تحاول أن تقيم توازناً بين هذه الصراعات التى يبدو أنها تهدد بتمزيق نسيج الحياة الأسرية المعاصرة، دون أن تخون نفسها أو تخدع أحداً.

وخلال الثمانينيات، استمر تانر فى تأمل حياة الناس الهامشيين فى أطراف المدينة وأطلالها الخربة، من جوانبها الاجتماعية والنفسية، مثل فيلم «فى المدينة البيضاء» (١٩٨٣) الذى تم تصويره فى لشبونة، و«الأرض المحرمة» (١٩٨٢) على الحدود الفرنسية السويسرية، و«الوادى الشبح» الذى يصور الأحياء الإيطالية الأمريكية فى مدينة بروكلين.

ومن بين المخرجين نجد شارل تاكيلا «ابن العم ابنة العم» (١٩٧٥)، وكلود جوريتا «النصاب العجيب» (١٩٧٥) و«صانع القلائد» (١٩٧٧)، وبرتران بلييه «أخرجوا مناديلكم» (١٩٦٨)، وجان أوستاش «الأم والعاهرة» (١٩٧٣)، ونيللى كابلان «شارل ولوسى» (١٩٧٩)، وكلود ميللر «الطريق الأفضل» (١٩٧٦).

إن هذه الأفلام تشترك مع الموجة الجديدة فى اهتمامها الفائق بالأحاسيس والتجارب الإنسانية الداخلية، وحساسيتها تجاه معالجة موضوع المرأة، والوقوف ضد النزعة الذكورية التى تعلى من شأن الرجل وتفوقه على المرأة، كما أن هذه الأفلام تتميز بأساليب السرد ذات الفقرات أو النهايات المفاجئة، واهتمامها بالغوص داخل النفس البشرية أكثر من الوقوف عند سطح حكاية أحداث متعاقبة داخل الزمن المعتاد.

تأثير جماليات الموجة الجديدة:

لقد تركت جماليات الموجة الجديدة تأثيراً هائلا على السينما فى أوروبا أمريكا. فقد كانت بالمقارنة مع السينما الإيطالية التى اهتمت بالمضمون والموضوعات الإنسانية، سينما تحاول الكشف عن مضمون جديد من خلال أساليب جديدة، وهو ما بدا فى حينه حلا سحرياً أمام السينما الأمريكية على نحو خاص التى كانت قد أشرفت على الإفلاس من ناحية الشكل والمضمون على السواء، عندما حاولت تطبيق الجماليات التقليدية على الأفلام الملونة والشاشة العريضة، بينما استطاعت أفلام الموجة الجديدة أن تجد لتلك التقنيات جمالياتها الخاصة، فمنحتهم قدرة أكبر على التعبير على تجارب أكثر حيوية وذاتية ومعاصرة بالمقارنة مع سينما الشاشة التقليدية (والتى كانت تسمى الإطار الذهبى، وأفلام الأبيض والأسود. لقد أصبحت الأحاسيس البصرية للصور والألوان والأصوات هى الأساس لفهم القصة والموضوع.

وبينما كانت جماليات الشاشة التقليدية تعتمد على التكوين (داخل) إطار الشاشة بتطبيق المفاهيم التقليدية عن المساحة، والتوازن والتناسب

والمنظور - وهى المفاهيم التى حاول مخرجوا هوليوود «مطها» لكى تناسب الشاشة العريضة - فإن الموجة الجديدة اكتشفت التكوين (خارج، الشاشة، بمعنى أن الصورة ليست هدفًا فى ذاتها، لكنها إشارة لواقع مترامى الأطراف ممتد خارج العالم الفيلمى، كما اكتشفت أيضًا جماليات تثبيت الكادر، واهتزاز الكاميرا المحمولة على الكتف، وعدسة الزووم، والانتقالات والنهايات المفاجئة فى الحبكة، والتوليف الذى يقفز فى الزمان والمكان، وكانت تلك الجماليات جميعها إضافة حقيقية لتجربة المتفرج فى الدخول إلى العالم الفيلمى.

وتلك الجماليات الجديدة قد حددت نوعين من المضمون اللذين يمكن للأفلام أن تعبر عنهما، أما النوع الأول فيدور حول التجارب الإنسانية الخالصة، الأحاسيس والمشاعر والأفكار التى تحدث لأشخاص يعيشون لحظة حاسمة من حياتهم، وعادة ما ينتهون إلى نوع من الاكتشاف الذى يشبه الميلاد الجديد (مثل أفلام تريفو وروميير وجودار فى مرحلته الأولى). لكن النوع الثانى يدور حول موضوعات سياسية، ويستخدم أساليب راديكالية تريد من وعى المشاهد بواقعه السياسى والاجتماعى، ويستوحى بعض تقنياته من بريخت (مثل جودار فى مرحلته التالية، وكوستاجافراس وبونتيكورڤو، أو أن موضوع الأفلام قد أصبح أكثر غموضاً ومزجاً بين السياسة والتجارب الذاتية (مثل رينيه وتانر). وفى النهاية فقد كانت هذه الأفلام جميعها تهتم بإدراك الواقع: الوجدانى أو السياسى، الداخلى أو الخارجى، لذلك استخدمت كل الأدوات السينمائية للإدراك لتتيح للمتفرج قدراً أكبر من الادراك.

ومن المثير للدهشة (ومن المفارقات أيضاً) أن هذه الجماليات قد تم بلورتها على أيدى تلاميذ أندريه بازان، الذى كان ينادى بأن الفنان السينمائى عليه أن يختفى تمامًا وراء «الأسلوب بلا أسلوب»، ليترك الفيلم يكشف عن الواقع الموجود أمام عدسة الكاميرا، لذلك فإن على صانع الأفلام أن يعمد إلى تصوير ادراكاته الشخصية للواقع. وطبقًا لهذه الجماليات كان المخرجون المفضلون عند بازان هم ويلز ورينوار وشابلن وروسيلليني، الذين قال عنهم إنهم «يؤمنون بالواقع، أكثر من إيمانهم بالصورة كما كان يفعل أيزنشتين الذى كان يبنى واقعه الخاص من خلال المونتاج. لكن تلاميذ بازان كانوا يرون أن الواقع هو ما تدركه الذات عن الواقع (أو أنه بالأحرى ليس هناك واقع واحد، وإنما لكل منا واقعه). لذلك فقد كانت جمالياتهم وتقنياتهم هى التدخل الواضح لإعادة صياغة هذا الواقع.

لكن بازان الذى توفى عام ١٩٥٨ لم يعش ليرى هذا التحول الكامل تجاه الأفلام الملونة والشاشة العريضة. ومع ذلك فإن من الحق القول إنه قد رأى بوضوح أن السينما ظلت طوال عقدين كاملين - منذ اختراع الصوت المتزامن - مقيدة فى أسلوب وتقنيات محددة، كما أنه قد تنبأ بأن دخول تقنيات جديدة إلى عالم صناعة الأفلام سوف يحمل معه موضوعات وأساليب جديدة. وهذا ما حدث مع الثورة التقنية والجمالية، التى أتاحت للسينما الفرنسية أن تحمل فن السينما إلى آفاق رحبة جديد، ممتدة بلاحدود.

المصادر

المصدر الأساسى لمادة هذا الموجز لتاريخ السينما الفرنسية هو كتاب

- Gerald Mast, A short History of the Movies.

بالإضافة إلى عدة مراجع أخرى تمت الاستعانة بها لاستكمال بعض المعلومات التاريخية، من أهمها:

- Roy Armes, French Cinema.

- David A. Cook, A History of Narrative Film.

- Jill Forbes, The Cinema in France.

- Ephraim Katz, The International Film Encyclopedia.

The Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers, Vol. 2,

Directors -

- James Monaco, The New Wave.

السينما
عرب
وفرنسيون



السينما العربية فى فرنسا

صورة وإطار مقاربة تحليلية

غسان عبد الخالق

لايمكننا الحديث عن الصورة العربية فى فرنسا أو فى الغرب إجمالا من خلال السينما العربية دون الحديث عما كانت عليه هذه الصورة قبل أن تكون هناك سينما عربية تدخل إلى الغرب عبر هذا الاختراع الغربى.

ولكى لايشتط بنا البحث، يمكننا القول إن الصورة كانت موجودة قبل السينما العربية وتكونت عبر المراحل التاريخية الطويلة من خلال النظرة العدائية التى ميزت عصور الصراع الدينى والعسكرى، فبالرغم من الإسهام الكبير للفكر العربى الإسلامى فى نهضة الغرب الفكرية بعد أن حفظ ونقل بأمانة كبيرة كل الفكر القديم وخاصة اليونانى إلا أن بقاء النظرة العدائية ظلت راسخة فى صورة يمكن تلخيصها بأنها تمحورت:

حول الصراع الدينى الذى يغلف المصالح الاقتصادية وتوسيع مناطق النفوذ ويشكل أرضية الاختلاف الأساسية عبر المراحل التاريخية وماتبقى منه بعد مرحلة الحروب الصليبية، ثم الخروج العربى من أسبانيا وسقوط القسطنطينية. وهو صراع بغنى عن مكوناته الفكرية الدينية إلا أنه يجب فهمه على أساس التناقض الذى يشكله الإسلام مع المسيحية التى باسمها كان يتم توسيع مناطق النفوذ فى العالم، وفيما يتعدى حوض البحر الأبيض المتوسط، خاصة بعد اكتشاف القارة الأميركية، صراع لم يختف بالرغم من محاولات إخفائه أو استيعابه نتيجة تطور وضرورات المصالح المستجدة.

وحول ما احتفظت به المخيلة الغربية أو ساهمت فى تضخيمه وتوسيعه وتطريزه عن الشرق وعالمه وسحره وحالة الانبهار التى تعود إلى آلاف السنين عن هذا الشرق والحياة فيه الملأى بالغنى والكنوز والأسرار والأساطير وغيرها مما يجعل الرغبة فى معرفتها أكثر استثارة للمخيلة من المغامرة فى التعرف عليها. وهذا ماكان يزيدها غموضاً بالنسبة للغرب.

لذلك يمكن القول إن هذا الاختصار المكثف لموضوع عميق وواسع لن يفيه حقه، لكنه يوضح لنا كيف استمرت هذه الصورة فى الكتابات العديدة المختلفة وكيف وجدت بعد ذلك فى اللوحات الفنية لكبار الرسامين الذين تعرفوا على عالمنا وحاولوا نقل صورة عنه دون أن يستطيعوا التخلى عن هذه البقايا المتبقية فى مخيلتهم لكن الانبهار بالشرق كان

يتوازى حينا ويختفى أحياناً كثيرة بسبب هذه المؤثرات. فرسام من القرون الوسطى مثلا يرسم لوحة عن هروب السيدة العذراء ويوسف النجار إلى مصر عبر الصحراء، نجد أن صحراءه صخور ضخمة تدل على جهلة بماهية الصحراء التى لم يرها ولم يستطع تخيلها فى رسوماته (PATINIR).

لكن هذه المؤثرات الدينية التى كانت تعيد الغربى إلى الشرق أرض السيد المسيح مختلطة بحلمه عن الأرض المقدسة، وأرض الأساطير هى نفسها التى كانت تحمل عناصر العداء التى تمنعه من محاولة اكتشاف الآخر، فبقى هذا الجهل المتبادل جهلا ثقافيًا وليس تجاهلا مستمراً إلى مرحلة ظهور المستشرقين التى توافقت مع ظهور المرحلة الاستعمارية وما حملته من دوافع على أكثر من مستوى فكرى ودينى واجتماعى واقتصادى وسياسى لاكتشاف الشرق ولتصب جميع هذه الدوافع فى إطار المصالح الغربية الاستعمارية التى أصبح من الضرورى بالنسبة للغرب للحفاظ على ماتمثله من مكاسب. فجاءت الصورة العربية فى الفكر الاستشراقى تحمل فى شكلها قيمة علمية ثقافية وفى مضمونها خدمة لمصالح استعمارية. ولم يغير هذا الفكر عبر عدة قرون الصورة السابقة التى وإن تطورت قليلا وتوسع إطارها إلا أن محتواها بقى هو نفسه فبالرغم من بعض النوايا الحسنة لم يستطع هذا الفكر أن ينزل إلى مستوى الناس ليغير فى نظرتهم. وانعكاسه الفنى من خلال لوحات الرسامين التى حملت تعبيراً سطحيًا عن عالمنا لم يزد فى صورة الحلم إلا غموضا وانبهاراً وتبسيطاً فى الوقت نفسه، وهذه العناصر التى انسحبت من النفوس إلى الكتابات وإلى اللوحات الفنية هى التى استمرت مع الصورة الفوتوغرافية وبعدها مع الصورة السينمائية الصامتة ثم الناطقة.

لذلك وبالرغم من ازدياد الاهتمام الغربى بكل مايتعلق بعالمنا، تبعًا لمصالحه وبالرغم من الخدمات التى يرى البعض أن الاستشراق قدّمها ولو أنه استفاد منها على طريقته، وبالرغم من وضوح طبيعة العلاقات التى بدأت تأخذ شكلها التى ستصل إليه منذ أواسط القرن الماضى وحتى مراحل الاستقلال الوطنى، إلا أن هذه النظرة لم يلحقها تغير يذكر. لكن على المستوى السينمائى، تأتى قراءة جديدة لتعيد النظر فى هذا المفهوم، فالأفلام التى صورت من قبل الغرب فى عالمنا واستفاد منها على أكثر من صعيد بعد أن وضعها فى الإطار الذى يريده. هذه الصورة تشكل برأيى المادة التى يمكننا أن نعيدها إلى أصلها وننسبها إلينا فالكتابات الاستشراقية واللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية ليست أقل أهمية من الصورة الحية التى نستطيع استعادتها وقراءتها بغير القراءة التى قام بها الغرب وقت تصويرها من منظوره الاستعمارى، فنحن نقرؤها مجدداً على حقيقتها ونستطيع إعادتها إلى إطارها الصحيح، لذلك فإن هذه الصور الغربية عن عالمنا هى الصور الأولى التى دخل العرب من خلالها إلى الغرب منذ أقل من قرن، ولو أن معنى دخولها وتحققه لم يأت إلا متأخراً. من هنا نستطيع أن نقول إن معنى التبادل بدأ حين أخذت هذه الصور التى لم يعد بإمكان الغرب نفسه أن يلغيها أو ينفيها أو يمنع أصحابها الحقيقيين من استخدامها.

استقلال الصورة والاختراق عبر التمرد

لكن هذه الصورة غير المستقلة، مثلها مثل الذين كانت تعبر عنهم فى ذلك الوقت، سرعان ما أخذت تحاول الاستقلال والتعبير عن نفسها من خلال رؤية أبنائها الذين لم يفكروا فى ذلك الوقت أن صورتهم موجهة لغير أبنائهم خاصة وأن السينما العربية نفسها منذ بداياتها لم تعرب عن طموح يتجاوز الحيز الجغرافى واللغوى الذى تعيش فيه. لذلك لايمكن الإدعاء بأن الصورة العربية فى ذلك الوقت كانت تحمل أهدافًا وأن أصحابها كانوا يريدون بها اختراقًا لم يتحقق، ذلك أنهم كانوا يتعلمون هذا الفن الجديد القادم إليهم من الغرب، وحسبهم أن يجيدوا استخدامه ويجدوا لأنفسهم شخصية من خلاله وقبولا لما يقومون به لدى جمهورهم.

إن الغرب فى هذه المرحلة لم يكن يهتم بهذه الصورة العربية المصنوعة بيد أبنائها، ولو أن جزءاً منها كان تقليداً، لأن موقفه السابق ذكره لم يتغير ولم يحصل مايدفع إلى تغييره، وهذا ماكان يحصل فى فرنسا التى كانت تمارس دوراً استعمارياً فى ذلك الوقت فى بلدان المغرب العربى منذ القرن التاسع عشر وفى المشرق العربى بعد الحرب العالمية الأولى. فهى لم تعرض فيلماً عربيًا لكنها وعبر مستوطنيها فى هذه الدول وتحديداً فى المغرب العربى ساهمت فى توزيع هذه الأفلام ونشرها والأهداف كانت تجارية بحتة. ومن هذا الباب بالتحديد استطاعت هذه الأفلام المباعة حقوقها لجميع أنحاء العالم أحياناً ولفترات زمنية طويلة، استطاعت دخول فرنسا مع هؤلاء المستوطنين الذين عادوا إليها بعد مرحلة استقلال دول المغرب العربى.

فالعلاقة مع السينما العربية ومع الصورة العربية التى تمثلها من خلال شركات التوزيع هذه، لم تكن إلا استمرارا للمصالح الاستعمارية ولهذا يتزامن وجود أول صالة عرض للأفلام العربية فى باريس مع هذه المرحلة بالذات ومع تكون أحياء شعبية تضم غالبية من العرب المهاجرين، فكانت صالة الأقصر

فى باريس قــــــــرب حى باريس (BARBES) ذى الغالبية المهاجرة حيث كانت هذه الصالة تعرض خاصة الأفلام الغنائيـــة لكبـار المطربين والمطربات العــرب. نظراً لوجـود الصـالة فى هذا الحى، فـقد كـان صـعبًا أن يسـمى ذلك اختـراقًا لأن هذه الأفلام المعروضة لم تكن تصل إلى جمهور فرنسي ولم يكن لها أية ردة فعل في الأوساط الفرنسيـة بـالـرغـم مـن أن هـذه المـرحلـة بـالـذات تميزت بظهور تيار فكرى وسياسى مؤيد لحـركـات التـحـرر الوطنى ومـعـارض لاستمرار السياسة الفرنسية الاستعمارية، لكن هذا التيار الذى حقق وجوداً ثقافيًا متميزاً، خاصة عبر رموزه الشهيرة مثل جان بول سارتر أو ألبير كامو، لم يستطع أن يتحول إلى تيار شعبى، وكـان يجب انتظار انتهاء هذه المرحلة الإستعمـارية بعـد الهـزيمة الفـرنسـيـة فـى ديان بيـان فـو،وبعـد انـتـصـار الثـورة الجـزائرية واسـتـقـلال عـديد من الدول التى كـانت تحت السيطرة الفـرنسيـة والوصول إلى أحداث ١٩٦٨ ليصبح هذا التيار العالم الثالثى كما يحلو للبعض أن يسميه، تياراً قريباً إلى الشارع الفرنسى.

ذلك أن أحـداث ١٩٦٨ فى فـرنسـاء وفيما يتعدى أسبابها وظروفها ودوافعها على أكثر من مستوىء أفرزت ولا شك تحرراً فى السلوكيات الاجتماعية لدى الشباب ترافق مع انفتاح ثقافى وسياسى واسع على حـركـات التـحرر فى العـالم، بعضـه حول شكل التبنى وبعضـه شكل الدفـاع وبعـضـه الآخـر شكل المشـاركـة الفـاعلة فيـه. لكن الذى يهـمنا فى هذه المرحلة هو موقع الصورة العربية ضمن هذه الظروف الجديدة. فلنبدأ أولا بتحديد هذه الظروف. فـعلى المسـتوى الفكرى بدأت تيارات فكرية تخرج من قوقعتها وتحاول الانفتاح ليس فقط على تيارات فكرية أخرى بل كذلك على وسائل تعبير أخرى فخرجت الفلسفة إلى المقاهى مع جان بول سارتر والى المسارح والسينما إطار التلاقى معها من قبل شريحة أوسع بكثير من حلقة المفكرين الضيقة أو حيز الكتابات المتخصصة. وهذا ما أوصلها إلى المستوى السياسى: فالفكر المنفتح لا يمكنه أن يبـقى مـتـجـاهلا الأحـداث السياسية والأوضاع الناشئة عنها فدخل إليها ولم يكن دخوله نظرياً محصوراً فى إطار التعبير عن المواقف بل أصبح جزءاً من هذه المواقف (ريجيس دوبرى مثلا بالنسبة للثورة الكوبية أو سارتر بالنسبة لإضراب عمال رينو)، لهذا ما إن بدأت تظهر هذه المواقف الملتزمة لتجمع ما بين النظرية والتطبيق حتى كـان لهـا التأثير الإجتماعى من خلال رفض ما هو تقليــــدى وانعكاس هذا الرفض على السلوكيات الاجتماعية، فيما يعتبر تحرراً جنسيـا أو استقلالا عن العائلة كخلية اجتماعية، أو تحقيقًا لاستقلال مالى يفصل ما يربط الشباب بأهلهم حتى قبل سن البلوغ، واستطاعت هذه السلوكيات الجديدة أو المتطورة عن سابقاتها فى المجتمع الفرنسى أن تفرض نفسها على خلفية أيديولوجية سياسية وصفت باليسار أو اليسـاروية التى دفـعـت بـبـعـض المتطرفين فيها ليس فقط إلى انتقاد كل ما هو مؤسساتى والعمل على تغييره بل على رفضه بالكامل ورفض العيش فيه أو بجانبه أو تحت تأثيره فظهرت فى ذلك الوقت بعض حالات التخلى عما يتسمى «العـيش المدنى»، واللجـوء إلى الريف والضيعة بعيداً عن أى تأثير مؤسساتى لكن الذى يهمنا من هذا كله هو التأكيد على حـالة الرفض القـوية والتى باتت متأصلة وأدت إلى ظهور أنماط جديدة على قاعدة هذا الرفض والتمرّد.

ومن هذه الأنماط مـا يهـمنا على المستوى السينمائى والذى كان بدأ قبل الانتفـاضـة الطلابية يجد لنفسه شكلا متميزاً عبر مجموعة من المخرجين والنقاد أوجدوا لأنفسهم نمطاً عرف باسم الموجـة الجديدة التى كـانت استـشرفت أحداث ١٩٦٨ قبل حلولها وكان أصحابها من أكثر المتحمسين لها والداعين فيما بعد إلى الحفاظ على مكتسباتها. وأدى هذا التيار دوراً كبيراً ليس فقط على المستوى الفنى، بل كذلك على المستوى العملى من خلال رفضه لأنماط الإنتاج والتوزيع السابقة، مما ساعد بعد ٦٨ على وجود ظاهرتين دخلت عبرهما الصورة العربية إلى المجتمع الفرنسى.

الظاهرة الأولى كانت احتكار شبكات التوزيع الكبرى من خلال نشوء صالات العرض الصـغـيرة التى سـاعدت على عـرض أفلام تمثل ثقافات أخرى أو تيارات جديدة لم يكن بمقدورها سابقًا مواجهة شركات التوزيع العملاقة فأعطت فرصة ذهبية لهذه الأفلام وللجمهور الجديد الذى أصبح مهيأً فكرياً وثقافيًا لتقبلها. فاحتلت بذلك السينما العربية مكاناً بارزاً فى عـروض قـاعـات مـثل قـاعـات الأولمبـيك التى أنشأها وأدارها فريدريك ميتران إضافة إلى بدء تواجد صالات أخرى خارج التجمعات العربية التـقليـدية مـثل صـالة St. Severin فى الحى اللاتينى أو بقربها مثل صالة Re-publique. وترافق هذا الاختراق الجديد والمهم والمحدود، (إذ لا يمكن وصفه بأنه شكل ظاهرة عامة إذ بقيت مناطق عديدة وصالات كثيرة لم تعرف شاشاتها صورة عـربيـة مـرت عليـهـا) مع انتـهـاء دور الصـالة التـقليـدية التى كـانت سـينمـا «الأقصر» فى هذه المرحلة فقفلت أبوابها وكانت دليلا على انتهاء شكل من أشكال الدور المبـاشـر لمخلفـات المرحلة الكولونيالية إذ سترى فيما بعد كيف سيبرز هذا الدور بأشكال أخرى وعلى معطيات جديدة، خاصة فى الضواحى التى شهدت حشداً سكانياً من المهاجرين العرب.

الظاهرة الثانية: بروز شبكات التوزيع الموازى التى تكفلت بتوزيع الأفلام بنسخ قليلة جداً وبقياسات ١٦ ملم للتوفير على المراكز الثقافية العديدة التى تكاثرت بشكل كبير فى المدن والحواضر والمناطق الفرنسية حيث وصل عددها إلى عدة آلاف وأخذت تقوم بنشاطات ثقافية على مدار السنة أسهلها وأوفرها العروض السينمائية لأفلام من ثقافات أخرى، والتى لا تعرضها دور العرض عبر شبكات توزيعها التقليدية، فانتشر هذا الأسلوب واستطاع أن يصمد بعد أن أمن استمراريته الاقتصادية خلال مردود هذه العروض وقبل أن يبدأ الفيديو حضوره المكثف كوسيلة جديدة من وسائل العرض. وهنا يجب التنويه بأن هاتين الظاهرتين. صالات العروض الصغيرة، وشبكات التوزيع الموازى لم يكن لها أن تفرض نفسها لو لم يكن هناك صورة عربية جديدة تمثلت بأفلام عديد من المخرجين الشباب الذين قدموا مايسمى بالسينما الجديدة وهى السينما التى تناولت مواضيعها قضايا ألقت الأضواء على كثير من حقائق أوضاعها الاجتماعية والسياسية والثقافية وتميزت بشكلها الفنى الجديد.

فهذه الصورة العربية استطاعت فى هذه المرحلة أن تعيش اختراقها بشكل جيد بالرغم من هذه العناصر والبذور، وساعد على ذلك نشوء جيل جديد من المخرجين العرب يتواصلون مع الثقافة الفرنسية سواء بحكم علاقتهم الثقافية كمخرجى الشرق العربى أو بحكم علاقتهم التاريخية والثقافية أيضًا كمخرجى المغرب العربى والتقائهم بالرغم من فرديتهم وعملهم المنفصل فى تكوين هذه الصورة الجديدة فالتقى عمر أميرالاى وأفلامه الوثائقية مع برهان علوية وفيلمه القضية كفرقاسم مع رضا الباهى وأحمد المعنونى وعبد اللطيف ابن عمار وأحمد راشدى وبوعمارى ومحمد لخضر حامينا الذى حقق اختراقا لم يسبقه إليه أى مخرج عربى قبله بفوزه عام ٧٥ بجائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان عن فيلمه «وقائع سنوات الجمر»، وكان لهذا الاختراق أثره الكبير ليس فقط على الصعيد الإعلامى وإنما أيضاً على صعيد الدخول فى حلقة صناعة السينما الدولية. وهى حلقة دخلها الأخضر حامينا، من خلال مؤسسة السينما الجزائرية والإنتاجات العالمية التى تمت المشاركة فيها، وكان للتعاون الوثيق مع مخرجين مثل كوستا جافراس، أثره فى خلق بذور تعاون إنتاجية عالمية جاءت فى وقت كانت تتم فيه محاولات عربية للوصول إلى العالمية عبر مخرجين مثل مصطفى العقاد وفيلمه «الرسالة» لكن الصورة العربية التى لم تعد صورة غريبة عن الشارع العام فى فرنسا وعن إنسانه العادى، بقيت محدودة بظاهرتين كانتا وراء نجاحها ونجاح الأفلام التى ظهرت آنذاك وذلك بغض عن قيمة الفيلم الفنية وأهمية مخرجه اللتين لاجدال حولهما.

فالظاهرة الأولى هى اتساع المحتوى الذى تصب فيه هذه الأفلام أى ازدياد عدد العرب المهاجرين فى فرنسا من غير العمال فأولادهم أو مايسمى الجيل الثالث لمهاجرين كانوا يشكلون أرضية كبيرة لجيل ولد فى فرنسا دون أن يتنكر أو يتسنى له بعد التنكر لأصوله، لابل شكلت هذه الصورة دافعًا لبحثه عن هويته ومحاولة الوصول إليها، إضافة إلى ذلك شهدت السبعينيات تزايداً طلابيًا عربيًا فى فرنسا وهو تزايد ناتج من جهة عن طلب العام فى الخارج ومن جهة أخرى عن هجرة اضطرارية إما بسبب الحرب أو بسبب السعى إلى العمل والكسب فى الخارج بعد فتح باب الهجرات فى بعض البلدان العربية وتضييقها فى بعضها الآخر.

ومحدودية هذه الظاهرة هى فى اقتصارها على الجاليات العربية فى فرنسا عبر تواجدها الكثيف والمنوع وانتمائها المناطقى.

أما الظاهرة الثانية، فهى فى أن تيار الشارع الفرنسى الشبابى منه والمثقف الذى حمل فى السبعينيات تركة أحداث ٦٨، والانفتاح على ثقافات العالم وتبنيه لبعض القضايا كما أشرنا سابقًا بقى محدوداً أمام التغييرات الحاصلة فى مجتمعه بالرغم من عودة انضوائه فى مؤسسات فكرية أو حزبية أو تشكيله تياراً عاماً رافضاً لمرحلة تاريخية سياسية، مما أدى بهذا التيار عبر تحالفه إلى تغيير ظهر فى وصول الاشتراكيين إلى الحكم أول الثمانينيات.

لذلك فعبر هاتين الظاهرتين نلاحظ أن المكاسب التى حققتها الصورة العربية فى هذه الفترة كانت مكاسب مهمة جداً لكنها محدودة فالتظاهرات التى أقيمت سواء بشكل مهرجان صغير أو من خلال استعادات عبر المكتبة السينمائية الفرنسية كانت حلقة أولى فى سلسلة حلقات ستتواصل فيما بعد النجاحات التى سجلتها بعض الأفلام. فقد خرجت عبر هاتين الظاهرتين بالرغم من محدوديتهما، إلى مستوى أرفع من السابق ويكفى التدليل على ذلك بالنجاح الذى حققه فيلم الجزائرى مرزاق علواش «عمر قتلاتو» أثناء عروضه الفرنسية والنجاحات الأخرى التى حققتها بعض الأفلام العربية وخاصة من دول المغرب العربى. والأصداء التى لقيتها كتابات النقاد الفرنسيين وعلى رأسهم جان لوى بورى وجى هنيبل والتأثير الذى كان لمجلته سينماكسيون وتوطيد علاقات النقاد العرب بزملائهم الفرنسيين بالمشاركة فى الكتابات أم فى اللقاءات التى أفسح بالمجال لها سواء فى قرطاج أو دمشق والقاهرة وبيروت ودور هذه الكتابات

العربية سواء المباشرة منها أو المترجمة التى ساعدت على اكتشاف الصورة العربية الجديدة إضافة إلى الأطروحات الجامعية التى تناولت مواضيع مختلفة عن السينما العربية.

وقد تآزر فى هذه المرحلة دور هؤلاء النقاد مع دور المخرجين العرب الشباب فى ربط الصورة الحالية عبر الكتابات والأفلام مع الصورة التى قدمها جيل من الرواد مثل توفيق صالح وصلاح أبو سيف وشادى عبد السلام ويوسف شاهين الذين لم يعتبروا أنفسهم يوماً مفصولين عن هذا الجيل الجديد من المخرجين.

وتجدر الإشارة هنا إلى أهمية الأحداث الجارية فى المنطقة العربية التى ساعدت على اختراق الفيلم الوثائقى لبعض المخرجين العرب ليس فقط إلى المهرجانات كموضوع آنى يتناول حدثاً ساخناً بل كذلك الاختراق الذى تحقق بدخولهم مع أفلامهم إلى الشاشة الصغيرة الفرنسية مما أدى إلى توسيع إطار عملهم ودخول بعضهم فى حلقة الإنتاج الفرنسية نفسها. ويمكن تلخيص هذه المرحلة بأنها شهدت تعاطفاً فرنسياً واضحاً مع العالم العربى وقضاياه على أكثر من مستوى استفادت منها الصورة العربية، وساعدها على ذلك تطور وسائل الاتصال الحديثة التى قام بعضها بتكريس هذا الانفتاح فى المجتمع مثل صحيفة ليبراسيون، وصحيفة لوموند والقناة الثالثة الفرنسية الرسمية، وهى مرحلة ستستمر فى هذا الاتجاه فى الوقت الذى بدأت فيه عناصر التحول تدخل إليها، وأخذت بذور التغيير تنمو فى رحمها نتيجة ضغوط فكرية أو سياسية وظروف داخلية منها الأزمة الاقتصادية المتنامية، وقضية المهاجرين من نشوء الجيل الثانى والثالث دون أن ننسى ما رافق ذلك من بدء التراجع السياسى فى المواقف الفرنسية من العالم العربى بعد الأزمة البترولية فى الغرب التى سبقتها حرب ٧٣ والتى أدت إلى انتشار شعار معاد للعرب فى فرنسا «نحن لانملك النفط بل الأفكار» وهو شعار استخدم للاستهلاك الداخلى فيما كانت السلطة السياسية تسعى إلى تحقيق مكاسب اقتصادية مع العالم العربى نفسه.

تكريس الظواهر

وما كادت تنتهى سنوات السبعينيات حتى كانت جميع هذه العوامل قد تجمعت لتستمر على معطيات جديدة فى بداية الثمانينيات مع وصول الاشتراكيين إلى الحكم، وهذا التغيير المفاجئ للسلطة السياسية انعكس فى بداية هذه المرحلة إيجابيًا على السينما العربية فى فرنسا فالاشتراكيون المتحالفون مع باقى قوى اليسار الفرنسى، أول وصولهم إلى الحكم، أخذوا بمحاولة تأكيد المقولة الشهيرة حول فرنسا أرض اللجوء Terre d, exil ونقل مسألة دعم العالم الثالث وثقافاته من النظرية إلى التطبيق مما أدى إلى ازدياد المؤسسات الحكومية وشبه الحكومية وتكاثر الجمعيات ذات الطابع غير التجارى، وزيادة ميزانيات دوائر السينما فى الوزارات العديدة كوزارة الخارجية أو وزارة الثقافة أو المركز الوطنى للسينما. ومجيء العديد من المسئولين عن هذه الدوائر والمؤسسات من الاتجاه السياسى الجديد القادم إلى السلطة، وغالبيتهم من الشباب الحزبى الملتزم أو المتعاطف، كما شهدت هذه المرحلة تكاثر التظاهرات الثقافية المهرجانات المتخصصة التى كانت شهدت سنوات السبعينيات الأخيرة بداية نشوئها مثل مهرجان القارات الثلاث فى نانت، أو مهرجان مونبولييه وغيرهما. وهى تظاهرات إما عالم ثالثية أو متوسطية يحتل العالم العربى فيها مكانة مرموقة، لذلك تكاثر حضور الأفلام العربية إليها وحصولها أحياناً كثيرة على جوائز مهمة وهنا يجب التنويه بالأثر الذى تركه مهرجان قرطاج فى تونس ومؤسسه الطاهر شريعة فى تقريب السينما العربية إلى الغرب وإلى فرنسا بالتحديد والدور الذى لعبه على مستوى الأشخاص أو المؤسسات فى فرنسا، وهو دور استمر فيه الطاهر شريعة حتى بعد أن ترك إدارة المهرجان وذلك من خلال عمله فى الوكالة الثقافية والتقنية للدول الناطقة بالفرنسية.

كما شهدت هذه المرحلة تكريس مهرجان دائم للسينما العربية فى باريس يقام سنوياً بعد أن حصلت تجربة عرض للأفلام العربية أواخر السبعينيات فى إحدى الصالات الباريسية، وبعد استعادات قامت بها المكتبة السينمائية الفرنسية أواخر السبعينيات. فجاء مهرجان الفيلم العربى الذى بدأ أولى دوراته عام ١٩٨٣ واستمر كل سنة حتى عام ١٩٨٩ يعرض على مدى خمسة عشر يومًا مايقارب الخمسين فيلمًا عربيًا للجمهور العربى والفرنسى واستطاع أن يصمد كمؤسسة مستقلة بعيدة عن أية ضغوطات سواء كانت عربية أم فرنسية طيلة هذه السنوات مستقدمًا إلى باريس ليس فقط هذه الأفلام وإنما كذلك المخرجين والنقاد العرب إضافة إلى الممثلين أو الممثلات فاستقبلت وسائل الإعلام الفرنسية هذا الحضور السينمائى العربى بكثير من الاهتمام الذى بدا وكأنه اكتشاف للسينما العربية فى ماضيها وحاضرها. وأدى الحضور الكثيف للجمهور إلى تكريس قناعة بأن للسينما العربية جمهورها فى فرنسا، وهى قناعة ستترك أثراً لاشك فيه على أى تظاهرة سينمائية أخرى ستقام بعد ذلك.

وقد استفاد المهرجان من المساعدات التى قدمتها الدوائر الفرنسية الرسمية أو شبه الرسمية. وبعض الدوائر العربية أو الدوائر المختلطة مثل معهد العالم العربى

الذى كان قد بدأ عمله فى ذلك الوقت ولكن قبل انتهاء مبناه الرئيسى الذى يحتوى على قاعة سينما كبيرة أصبحت بعد ذلك موقعًا دائمًا للعروض العربية، من خلال برامج العروض الأسبوعية أو من خلال مهرجانين للسينما العربية يجريان بالتناوب سنويًا واحد للسينما الروائية والثانى للسينما الوثائقية. لكن عدا الموقع الذى تحتله السينما فى معهد العالم العربى يمكن القول إن المعهد بالرغم من كثير من المعوقات وعلى أكثر من مستوى يبقى صرحًا للثقافة العربية فى باريس يجمع بين جوانبه من الثقافة العربية متنوعة المناشئ مالم يجتمع فى مكان آخر، ويبقى أن المعهد يختزن دورًا مستقبليًا للصورة العربية على المستوى السمعى - البصرى سواء باعتباره مرجعًا دائمًا لهذه الصورة أو بإمكانية أن يكون حلقة وصل دائمة بين السينما العربية والدوائر الفرنسية المتنوعة. ويمكننا القول بناء على جميع المعطيات السابقة بأن تجمع كل العناصر التى تحدثنا عنها سابقًا وصلت إلى مرحلة نضج سواء كانت عناصر سلبية أم إيجابية، فهذه الأخيرة ساعدت السينما العربية فى الثمانينيات على التواجد بقوة وعلى الحضور سواء أكانت قادمة من العالم العربى، أو أتت نتيجة الإنتاجات المشتركة العديدة التى شهدتها هذه السنوات أم كذلك عبر المخرجين الذين عملوا فى حلقة الإنتاج الفرنسية نفسها مثل محمود زمورى أو مارون بغدادى وغيرهما. وإذا كان المخرجون العرب حملوا معهم إلى فرنسا قضاياهم العربية عارضينها عبر أفلامهم من وجهات نظر تختلف من واحدهم للآخر، إلا أنهم جميعًا التقوا أحيانًا كثيرة على عرض هذه القضايا بصورة فنية لاقت الإعجاب سواء تناولت مواضيع من العالم العربى أو من داخل الوضع الفرنسى نفسه كقضية المهاجرين. وهذا التنوع فى مواضيع الصورة العربية وأسلوب المعالجة هو الذى أعطاها حضورها على قاعدة نشوء الجيل الجديد والمخرجين العرب الذين يتواصلون مع الثقافة الفرنسية كما تطرقنا إليها سابقًا. وقد ساعد على انتشار الصورة العربية فى هذه المرحلة تكاثرأجهزة الفيديو فى المنازل ومحلات تأجير الأفلام العربية، ولو أن نسبة مشاهدتها من الفرنسيين بقيت محدودة إلا أنها أصبحت فى متناول اليد وبالإمكان مشاهدة بعضها، كما أنها أصبحت جزءًا من الإضافات الثقافية المقبولة والتى دخلت حيز الاستهلاك الاقتصادى. ورافق تطور الفيديو، ازدياد ساعات البث فى القنوات الفرنسية التى تكاثر عددها فى هذه المرحلة وساعدت مساهمة بعضها فى الإنتاج أو مشاركة بيوت الإنتاج الفرنسية على بث بعض هذه الأفلام فى هذه القنوات، ومهما قيل عن تأثير الإنتاجات المشتركة على بعض المواضيع التى عالجتها الأفلام العربية الناتجة عن هذه الإنتاجات، بأنها مواضيع تتوافق مع الصورة الغربية السائدة عن المجتمع العربى وخاصة فيما يتعلق بالصور الفولكلورية المستعادة فى بعض هذه الأفلام أو تناولها لمواضيع يريد الغرب التركيز عليها كموضوع المرأة ووضعها فى العالم العربى أو غيرها من المواضيع التى توجه الانتقادات إلى المخرجين الذين تناولوها بأنهم قدموا تنازلات، لم يكونوا ليقدموها لولا الإنتاج المشترك وبأنهم يسعون للانتشار على حساب موضوعيتهم إلا أن هذه الانتقادات لاتطال جميع المخرجين الذين استطاع البعض منهم بإمكاناته الفنية والفكرية أن يفرض نفسه وفنه ورؤياه لقضاياه.

المؤثرات والآفاق

والحديث عن هذه القضايا يكتسب فى سنوات الثمانينيات أهمية نابعة عن التأثير المباشر لها على الصورة العربية وانعكاسها من خلالها، فعدا ما شهده العالم العربى فى تلك السنوات من تراجعات عما كان يضج به من قضايا فى العقد السابق، شهدت الساحة الفرنسية تطورات مهمة أبرزها الموقف العدائى المتنامى من المهاجرين العرب، وتصاعد اليمين المتطرف وازدياد البطالة والتراجع السياسى الفرنسى فى عديد من المواقع فى العالم العربى مقابل تصاعد الحضور الأميركى وتأثيره فيه. وهو حضور سيبرز مع بداية العقد الحالى وكأنه يشغل عنوانًا جديدًا للعقد الأخير من هذا القرن. الذى بدأ تحت مقولة النظام الدولى الجديد بعد حرب الخليج ومعطيات الصلح العربى الإسرائيلى الذى لم تتبلور بعد آفاقه. ويتوافق ذلك بالنسبة للصورة العربية مع نشوء القنوات الفضائية وانتشارها كوسيلة جديدة تضاف إلى وسائل الإعلام الأخرى والتى اكتسبت فى مرحلة زمنية قصيرة موقعًا مهمًا على خريطة الوجود العربى فى العالم حيث أصبح بالإمكان تحقيق التواصل الإعلامى والثقافى بشكل دائم ومستمر.

ويبدو أن أهمية هذه الوسيلة ستفرض أو فرضت جزئيًا على الأقل على فرنسا أو مؤسساتها العاملة فى هذا المجال التفكير بإنشاء قناة عربية فضائية أو عبر الكابل تستلهم المعطيات الجديدة والتحديات التى يفرضها الحضور الإعلامى القوى المتمثل بالقنوات الفضائية العالمية الأخرى.

ويمكننا القول إن الصورة العربية التى أصبح بإمكانها اليوم الدخول إلى الأجواء الفرنسية بحرية أو الصورة العربية التى تريد فرنسا تقديمها للعرب على أرضها أو فى العالم العربى تحتاج إلى دراسة معمقة وإلى وقت وإلى تثبيت طبيعة هذه الصورة لكى يتم بحثها وإعطاء رأى فيها. لكنها على جميع الأحوال تفرض علينا العودة إلى فكرة التبادل المشترك

فى الظروف المحددة بطبيعة العلاقات بين الطرفين.

وهى ظروف تدور الآن فيما يشبه عدم الاكتمال بانتظار ما ستئول إليه العلاقات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية بينهما على خلفية التطورات الحاصلة فى فرنساوالعالم العربى بالنسبة لطبيعة ومستقبل الصلح مع إسرائيل والدور الذى ستلعبه فرنسا. وبالنسبة للمد الإسلامى فى بعض مناطق العالم العربى والموقف الفرنسى منه والذى ينعكس على وضع العرب فى فرنسا وبالتالى على الصورة العربية فيها ■

السينما
عرب
وفرنسيون



الإنتاج السينمائى المصرى الفرنسى المشترك

سمير فريد

قد يتصور البعض أن اشتراك الحكومة الفرنسية فى إنتاج بعض الأفلام العربية يعنى أن تعبر هذه الأفلام عن «المصالح» الفرنسية العربية.

وهذا تبسيط شديد للأمور، فضلا عن الافتراض بأن المصالح الفرنسية لابد وأن تتعارض مع المصالح العربية، والافتراض بأن هذه المصالح ثابتة وأبدية، وتجاهل أن ما يراه البعض من مصلحة الوطن قد لايراه البعض الآخر من مصلحته. أى أن المصالح ذاتها ليست موضع الاتفاق المطلق سواء فى فرنسا أو فى العالم العربى، أو فى أى دولة أو منطقة.

صحيح أن التمويل الفرنسى الحكومى للأفلام سواء العربية أم غير العربية يعبر عن سياسة هذه الحكومة أو تلك من الحكومات الفرنسية، وليس تبذيرا لأموال دافعى الضرائب الفرنسيين. وصحيح أن الحكومة الفرنسية مثل أى حكومة فى العالم تتمنى أن تعبر الأفلام عن المصالح الفرنسية كما تتصورها، أو على الأقل لا تتعارض مع هذه المصالح.ولكن الهدف الاستراتيجى من تمويل الأفلام الأجنبية فى فرنسا، والاشتراك فى إنتاجها عن طريق ذلك التمويل، المحافظة على دور فرنسا الثقافى فى العالم، والإبقاء على دور باريس الثقافى، والذى يلخصه التعبير الشائع «مدينة النور» ويتم ذلك بواسطة وسائل كثيرة منها تمويل الأفلام الأجنبية. ومن البدهى أن هذا الهدف لا يتحقق عن طريق وضع أية شروط أو قيود على المبدعين الأجانب، وإنما على العكس بأن يكونوا أحرارا تماما.

ومن البدهى أيضا إنه ليس ثمة وجود للحرية المطلقة هكذا فى الفراغ. ومن البدهى ثالثا أن كل مبدع حيث يضع نفسه، بمعنى أن هناك المبدع الأصيل الذى لا يتنازل من أجل المال، والآخر الذى يتنازل، والثالث الذى لا يبدع أصلا، وإنما يبحث عن المال فقط. وقد وجدت هذه الأنماط الثلاثة فى الإنتاج العربى الفرنسى المشترك، ومن الطبيعى أن توجد.

ويختلف وضع الإنتاج السينمائى الفرنسى العربى المشترك فى دول المغرب العربى عنه فى دول المشرق العربى، كما يختلف الوضع فى مصر. فهناك فرق فى العلاقة بين فرنسا ودول المغرب العربى التى عانت طويلا من الاحتلال الفرنسى، وكذلك سوريا ولبنان

فى المشرق العربى، والعلاقة بين فرنسا ومصر. كما أن هناك فرق بين صناعة السينما فى مصر، وهى صناعة عريقة أنتجت ما يقرب من ثلاثة آلاف فيلم طويل، وبين صناعة السينما فى الدول العربية الأخرى التى لا يصل إنتاجها كله إلى خمسمائة فيلم طويل.

وهذه الفروق تجعل من السهل وجود النمطين الثانى والثالث من السينمائيين، فى الدول العربية المختلفة، ويجعل من الصعب وجودهما فى مصر.

والعلاقة بين مصر وفرنسا علاقة طويلة ومعقدة على نحو لا يوجد بين فرنسا وأى دولة عربية أخرى. لقد احتل بونابرت مصر لمدة ثلاث سنوات فى أواخر القرن الثامن عشر، ورغم تاريخ مصر الحافل بالغزوات الأجنبية منذ أقدم العصور الفرعونية، إلا أن الغزو الفرنسى كان الغزو الأجنبى الذى لم يكف المصريون عن مقاومته طوال السنوات الثلاث، وربما ترجع هذه المقاومة إلى أنه لم يكن غزوا عسكريا، وإنما جمع بين الغزو العسكرى والغزو الفكرى مع وجود جيش من العلماء إلى جانب جيش العسكريين. ولذلك فالغزو الفرنسى لمصر هو الغزو الأجنبى الوحيد الذى لا يطلق عليه البعض «الاحتلال الفرنسى» ، وإنما «الحملة الفرنسية».

وقد ساندت فرنسا مشروع محمد على لتطوير وتحديث مصر، عن طريق المبعوثين المصريين الذين درسوا فى فرنسا. صحيح أن فرنسا ودول أوروبا الإمبريالية الكبرى لم تحتمل أن تتحول مصر إلى قوة عظمى، وأن يتحرك جيشها خارج الحدود لتأمين «المصالح الحيوية» بنفس منطق الجيوش الأوروبية الامبريالية، ولكن الغالبية الساحقة من رواد «التنوير» المصريين درسوا فى فرنسا طوال القرنين التاسع عشر والعشرين. وكذلك الغالبية الساحقة من «التكنوقراط»، وانظر إلى وزراء مصر فى تسعينيات القرن العشرين تجد أغلبهم من الذين درسوا فى فرنسا، أو بالأحرى استكملوا دراساتهم العليا هناك.

وكما ساندت فرنسا مشروع محمد على، ساندت روسيا مشروع جمال عبد الناصر فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين. ومرت العلاقة بين مصر وفرنسا بطورين مهمين فى نصف القرن الأخير، الأول عندما شاركت فرنسا فى غزو مصر بعد تأميم قناة السويس، ودعم عبد الناصر لحركة التحرر الوطنى فى الجزائر فى الخمسينيات، والثانى عندما أصبحت مصر من دول المنظمة الفرانكوفونية فى الثمانينيات. وكان كلا الطورين فى ظل حكم الحزب الاشتراكى لفرنسا. ويعلم كل مصرى، وكل فرنسى، أن اللغة الفرنسية فى مصر مثل غيرها من اللغات الأجنبية، مجرد وسيلة لتحصيل المعرفة، وأن لمصر لغة واحدة هى اللغة العربية. ويعلم كل مصرى، وكل فرنسى، أن عدد الناطقين باللغة العربية يفوق عدد الناطقين باللغة الفرنسية فى العالم.

فى هذا الإطار بدأ الإنتاج السينمائى المشترك بين مصر وفرنسا فى الثمانينيات، وبالتحديد عام ١٩٨٤. وحتى عام ١٩٩٤ تم إنتاج ثمانية أفلام روائية، وكلها إنتاج مشترك بين الجهات الفرنسية الحكومية وبين شركة مصرية واحدة هى شركة مصر العالمية التى يرأسها فنان السينما المصرى الكبير يوسف شاهين. وهذه الأفلام هى :-

١ - الوداع يابونابرت إخراج يوسف شاهين (١٩٨٥).

٢ - اليوم السادس إخراج يوسف شاهين (١٩٨٦).

٣ - سرقات صيفية إخراج يسرى نصر الله (١٩٨٨).

٤ - إسكندرية كمان وكمان اخراج يوسف شاهين (١٩٩٠).

٥ - شحاذون ونبلاء إخراج أسماء البكرى (١٩٩١).

٦ - أحلام صغيرة إخراج خالد الحجر (١٩٩٣).

٧ - مرسيدس إخراج يسرى نصر الله (١٩٩٣).

٨ - المهاجر إخراج يوسف شاهين (١٩٩٤).

ولا شك أن اقتصار الإنتاج السينمائى المصرى الفرنسى المشترك على شركة واحدة طوال عقد كامل من الزمان جعل من هذا الإنتاج «حالة خاصة»، صحيح أن يوسف شاهين من كبار فنانى السينما فى مصر والعالم العربى والعالم، ولكن اقتصار الإنتاج المصرى الفرنسى المشترك على شركته لا يجعل العلاقة بين السينما الفرنسية والسينما المصرية، وإنما بين السينما الفرنسية وشركة الفنان الكبير. ويوسف شاهين هو ممثل مصر فى اللجنة الفرانكوفونية العليا التى يرأسها رئيس جمهورية فرنسا، والتعامل الفرنسى مع شركته فقط يرجح أن يكون هذا الوضع نتيجة عضويته فى هذه اللجنة، وليس لأنه الفنان الكبير الذى تسعى فرنسا لدعم إبداعه كما تفعل فايدا أو كيشلوسكى وغيرهما من كبار الفنانين.

إذا كان الأمر كذلك، يكون الخطأ فى سياسة فرنسا، وليس فى يوسف شاهين. لقد كان يوسف شاهين منذ أول أفلامه من كبار مخرجى السينما فى مصر، ولم تكن لديه فى يوم من الأيام مشكلة تمويل. ولكنه فى الوقت نفسه ومنذ أول أفلامه أيضا يطمح إلى تجاوز السوق المصرية، بل والأسواق العربية، إلى أسواق العالم الكبرى، وهو طموح مشروع، ولا يوجد مخرج واحد فى العالم لا يفكر فى تجاوز حدود بلاده، وعرض أفلامه فى كل مكان.

والإنتاج المشترك ليس الطريق إلى أسواق العالم بالطبع، ولكنه من الطرق التى تضمن على الأقل السوق الأخرى. ولم يكن «الوداع يابونابرت» أول إنتاج مشترك يخرجه يوسف شاهين، ففى عام ١٩٧١ أخرج أول فيلم مصرى سوفيتى مشترك بعنوان «الناس والنيل». وكما كان من المنطقى أن يكون «الناس والنيل» عن بناء السد العالى وهو أكبر المشروعات المشتركة بين روسيا ومصر، كان من المنطقى أن يكون «الوداع يابونابرت» عن «حملة»بونابرت المصرية.

وليست المسألة أن يكون الإنتاج المشترك عن موضوع كنوع من الشرط المسبق، ولكن من المنطقى، وأكرر من المنطقى أن يختار الفنان، أى فنان، الموضوع الذى يمكن أن يهم الشعبين إذا توفر وجود هذا الموضوع. ومن بين الأفلام الثمانية على أية حال لا يوجد موضوع مشترك بين فرنسا ومصر غير «الوداع يا بونابرت»، وكل الأفلام الثمانية بما فيها هذا الفيلم صورت فى مصر وتدور أحداثها كلها فى مصر. وكان من المنطقى أيضا أن يكون من بين هذه الأفلام فيلمين عن روايتين من روايات الكتاب المصريين الذين يكتبون بالفرنسية (اليوم السادس عن أندريه شديد وشحاذون ونبلاء عن ألبير قصيرى).

هل كان من الممكن أن يتم إنتاج هذه الأفلام الثمانية دون دعم فرنسا بغض النظر عن المستوى الفنى، وهو مستوى متفاوت. الإجابة إنه كان من الممكن إنتاجها، ولكن ليس بهذا القدر من «الحرية» الفكرية التى لم تعد تتوفر فى الأفلام المصرية مع الأسف، وليس بهذا القدر من «التقنية» الفنية التى لم تعد تتوفر فى الاستديوهات المصرية مع الأسف. أدى اعتماد الأفلام المصرية على أسواق الخليج والسعودية فى الثمانينيات إلى زيادة «المحرمات» فى هذه الأفلام، فضلا عن كون السينما المصرية من الأصل سينما محافظة بوجه عام، وأدت الإدارة الحكومية المصرية البيروقراطية العقيمة إلى انهيار الاستديوهات، وتخلفها تخلفا شاملا.

والأفلام الثمانية منها أربعة من إخراج يوسف شاهين، وأربعة من إخراج ثلاثة مخرجين جدد كل أفلامهم حتى الآن من إنتاج شركة يوسف شاهين (يسرى نصر الله مخرج سرقات صيفية ومرسيدس، وأسماء البكرى مخرجة شحاذون ونبلاء، وخالد الحجر مخرج أحلام صغيرة). وإن لم يوفق خالد الحجر فى فيلمه الأول لضعف السيناريو وركاكة الإخراج، ولم توفق أسماء البكرى فى فيلمها الأول لافتقاد الأصالة فى التعبير عن أزمة البطل، فقد أثمر الإنتاج الفرنسى المصرى المشترك عن أربعة من أفلام يوسف شاهين الكبرى وعن تقديم مخرج جديد كبير هو يسرى نصر الله الذى أصبح بعد فيلميه من أعلام السينما فى مصر، وساهم بهذين الفيلمين مساهمة رئيسية فى تطور السينما المصرية فى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات.

ويرى بعض النقاد المصريين والعرب أن النزعة «السلامية» فى «الوداع يابونابرت» و «المهاجر» ترجع إلى أن الفيلمين من الإنتاج المصرى المشترك مع فرنسا. ولكن هذا غير صحيح لأن يوسف شاهين من الفنانين الذين لا يتنازلون من أجل المال، كما أنه لا يحتاج إلى التنازل لكى يعمل، فكل شركات السينما المصرية مفتوحة أمامه إذا كان يبحث عن العمل لمجرد العمل، وأيا كانت الشروط. والواقع أن النزعة «السلامية»، أو بالأحرى «التسامح» مع الآخر، ونبذ العنف والحرب، نجدها فى كل أفلام يوسف شاهين، ولا يستثنى من ذلك فيلماه «جميلة بوحريد» عن حرب الجزائر عام ١٩٥٨، أو «الناصر صلاح الدين» عام ١٩٦١، وهو البطل الذى هزم الجيوش الصليبية.

فى هذين الفيلمين السلام هو القاعدة، والحرب اضطرارية للدفاع عن النفس وعن الأرض. وكما نجد فى الفيلم الأول الفرنسى الصالح والفرنسى الطالح، نجد فى الثانى الصليبى الصالح الصليب الطالح. وقد اشترك فى كتابة الفيلمين عدد من الكتاب المصريين الذين ينتمى أغلبهم إلى «اليسار» المصرى بصفة عامة وإلى هذا اليسار ينتمى يوسف شاهين منذ أول أفلامه، وحتى أحدثها. إنه «اليسار» الناصرى الذى يدرك أن عبد الناصر حارب من أجل السلام أكثر من أى زعيم مصرى آخر، ولم يكن مشروعه الوطنى إلا للبناء والتصنيع وإعادة توزيع ملكية الأرض، والذى ينتقده البعض لأنه لم يذكر الحرب مع إسرائيل كهدف من أهدافه طوال السنوات الأولى من ثورته، وحتى قام بن جوريون بالهجوم على غزة عام ١٩٥٥.

ومن البدهى أن الدعوة إلى «السلام» لا تعنى الخضوع أو الاستسلام، وقد طالب يوسف شاهين بالحرب فى فيلم «العصفور» بعد حرب ١٩٦٧، ومنع الفيلم من العرض ما يزيد على سنة، ولم يعرض إلا بعد حرب ١٩٧٣. ومن البدهى أيضا أن محاولة فهم رؤية فنان ما، وإدراك أبعادها المختلفة، لا تعنى الموافقة على هذه الرؤية بالضرورة. وعلى سبيل المثال نختلف مع يوسف شاهين فى تخفيف حدة العنف الذى مارسته قوات بونابرت ضد المصريين، ومنذ أول لحظة فى أول يوم من أيام الغزو فى الاسكندرية، ولكننا لا نرجع هذا إلى كون الفيلم من الإنتاج المشترك مع فرنسا، أو إلى أن يوسف شاهين يبيع مصر إلى الغرب كما يقول بعض النقاد المصريين والعرب.

كل مـا هناك أن الفنان يركـز على الجـوانب الإيجـابيـة فى العـلاقـة مع «الآخر» ويعبر عن رؤيته الخاصة للحياة والعـالم التى عبـر عنهـا فى كل أفلامـه، ووصلت إلى ذروة جديدة فى «المهاجر». إنه يفضل أن يتحول الجنود إلى فلاحين، بدلا من تحـويل الفلاحين إلى جنود. هذا ما يراه، ولنا أن نختلف معه، ولكن دون تكفيـر أو تخـوين، وبعيـدا عن دمج الفن بالأخلاق على هذا النحو الفج عند بعض النقـاد المصـريين والعـرب، وبعيـدا عن محـاولة إدراك النوايا، ومحـاسبـة الفنان على أسـاس تصـور غـيـبى لهـذه النوايا. ليس الناقد قـاضـيـا يحكم، ولا عـالمـا فى الدين يفـتى، وإنما هو متلق غـيـر عـادى للفن مهمته أن يحلل العمل كما هو، وليس كمـا يتـصـوره، دون أفكار مـسـبـقـة: أن يساعد المتلقى العـادى على إدراك أبعـاد «ربما» لا يدركها.

إننا نعـتـقـد من أجل عـلاقـات أفـضل بين السينما الفرنسية والسينما المصرية أن تنفـتح فـرنسـا للتـعـامل مع غـيـر الفرانكوفيين، بضرورة أن تنفتح السوق الفرنسية لكل الأفلام المصرية، والسوق المصرية لكل الأفـلام الفـرنسـيـة. ولكى يتـحـقق هذا لابد من بروتوكـول بين الصناعتين سواء على المستوى الحكومى أو الشـعـب، يؤدى إلى إعـلان شـروط الإنتاج المشترك، وإنشاء دور العرض فى كلا البلدين لعرض الإنتاج المصرى فى فـرنسـا، وعـرض الإنتـاج الفـرنسى فى مـصـر، وفى قنوات التليـفـزيون والقنوات الفضائية فى البلدين.

الوداع يابونابرت

إزاء أى عمل فنى يعود إلى التاريخ، مثل فيلم الوداع يابونابرت. أحدث أفلام فنان السينمـا المصرى الكبيـر يوسف شاهين فإن من الضرورى قبل الحديث عن الفيلم تحديد وتوضيح ثلاثة مـبادئ أساسية:

المبدأ الأول: أن العودة إلى التاريخ لا تعنى تقديم أحداث التـاريخ كـحـقـائق مـوضـوعـيـة مـجـردة، فـأحـداث التـاريخ لاتتجرد أبدا من وجهة النظر، أى التفسير الذى يخضعها لوجهة نظر راويها، حتى فى كـتب المؤرخين وليس فـقـط فى الأعمال الفنية. وبالتالى لوجهة النظر فى أحداث التاريخ أيا كانت لا تعتبر تشويها للتاريخ بمعنى التزوير والتـحريف، وإنما هى التاريخ كما يراه الفنان.

والمبـدأ الثـانى: أن العـودة إلى التـاريخ فى الأعـمـال الفنيـة وأيا كـان مستوى هذه الأعمال يستحيل أن ينفصل فعليا عن زمن إنتاج العمل الفنى. فلابد أن تكون للفنان وجهة نظر مـا فى الزمن الحاضر الذى يعيش فيـه، ولابد أن تبدو وجـهـة النظر هذه من خـلال تفـسـيـره للتاريخ. أو التاريخ كما نعرفه فى عمله الفنى. ومن البـدهى أن فـيلم «دانتـون» لفنان السينما البولندى الكبير أندريه فايدا هو فيلم عن حركة التضامن وليس عن الثورة الفرنسية.

والمبـدأ الثـالث: والذى يرتبط ارتبـاطا وثيـقـا بالمبـدءين الأولين أن المقارنة بين أحداث التاريخ وبين العمل الفنى لا تسـتـهـدف إثبات إلى أى مـدى كـان الفنان «أمـينا» مع هذه الأحـداث، فالأمانة هنا بالمعنى الأخلاقى للكلمة لا وجود لها أصلا، وإنما الهدف الوحيد هو مـعـرفـة وجـهـة نظر الفنان فى الزمن الحـاضـر من خـلال مـا يعـرضـه ومـا يستبعده من أحداث التاريخ.

وقـبل المقـارنة بين الفـيلم وأحـداث التـاريخ، لابد من التـأكـيـد على أننا لن نستخدم تعبير الحملة الفرنسيـة الشائع والمثـبت فى كـتب التـاريخ العـربيـة والفرنسـيـة لأننا نعتـقد أنه مـثل تعـبـيـر «الهنود الحـمـر» فى وصف السكان الأصليين للأراضى التى وصل إليـهـا كولومبوس، ومثل تعبير «الشرق الأوسط» فى وصف قضية فلسطين.

إنها كلها تعبيرات وضعـهـا طرف واحد فى صراع بين طرفين وفرضـهـا فرضا لمصلحتـه وحده. فأن يصل رجل أسـبـانى إلى أراض جـديدة فى الكرة الأرضـيـة ويتـصـور خطأ أنه وصل إلى الهند فـيطلق على سكانهـا الهنود ليس معنى هذا أن هؤلاء الناس هنود، وأن يتم تميزهم عن الهنود بعد اكتشاف الخطأ بأن يقال لهم «الهنود الحمر» ليس معنى هذا أنهم «هنود حمر». ولكن كان من مصلحة الطرف الأبيض أن ينهى وجـود هؤلاء الناس بما فى ذلك اسمهم الأصلى.

تسمى قضـيـة اغـتـصـاب فلسطين وإقامة دولة يهودية على أرض فلسطين «الشـرق الأوسط» لمـجـرد مـوقـع فلسطين فى الشرق الأوسط، بغرض إنهاء القضية بما فى ذلك اسـمـهـا ذاته ليس مـعـنى هذا أنها قضية الشرق الأوسط.

وأن يسـمـى الاحـتـلال العـسكرى الفرنسى لمصر «الحملة الفرنسية» لمجرد إنه ترك آثارا ثقافية، ليس مـعنى هذا أنه لم يكن احتـلالا عـسكريا مـثل الاحـتـلال البريطانى بعد ذلك.. فكل الغزاة فى كل العصور وكل البلاد يتركون آثار ثقافية وليس فـقط الاحـتـلال الفـرنسى لمصـر. وكل الغزاة ليسوا فقط من رجال الجيش، وإنما تساعدهم دائما قوات ثقافية مدنية.

تدور أحداث فيلم «الوداع يابونابرت» فى الفـتـرة من بداية غـزو فـرنسـا لمصر بقـيـادة بونابرت إلى مـوت الجنرال كافاريللى فى مدينة عكا الفلسطينية أثناء حصار قوات الغزو للمدينة، أى منذ يوم ٢ يوليـو عـام ١٧٩٨ إلى يوم ٢٧ إبريل عـام ١٧٩٩.

وتقع الأحداث فى مدينة الإسكندرية حـيث وصلت قـوات الغـزو عن طريق البحر، ثم فى مدينة القاهرة التى وصلت إليهـا تلك القوات بعد ذلك، وأخيـرا فى مدينة عكا.

يبدأ الفيلم قبل العناوين وبطلة الشاب على يلتقى مع صديقة له يونانية، وعلى شاطئ البحر يقال إن أسطولا كبيرا يتقدم نحو الإسكندرية ونرى أحد التجار الفرنسيين سعيدا بمقدم أسطول فرنسا، ثم على وقد قرر ممارسة الجنس مع صديقته فى ركن مهجور من الشاطئ. وبعد العناوين نرى محمد كريم حاكم الإسكندرية فى حوار صاخب مع قنصل فرنسا، ونرى أسرة مصرية مكونة من الأب الخباز (حسن حسين) والأم (محسنة توفيق) والأولاد، الشيخ الأزهرى بكر (أحمد عبد العزيز) وعلى (محسن محيى الدين) ويحيى (محمد عاطف) وقد قرروا الذهاب إلى القاهرة مع زوجة بكر الحامل ليلى (عبلة كامل). ونرى على وهو يودع أصدقاء له فرنسيين ويونانيين كان يشترك معهم فى إعداد عرض مسرحى باعتباره شاعرا، ويعرف اللغة الفرنسية وعلى علم بالثقافة الفرنسية.

ولا يستطيع المشاهد أن يتبين على وجه الدقة لماذا قررت هذه الأسرة الرحيل من الإسكندرية إلى القاهرة، ولكن المدرك من الحوار أن الشيخ بكر يرى ضرورة الاشتراك فى مقاومة الغزاة من العاصمة المصرية حيث قيادات الأزهر، وأن هذه الأسرة المصرية تعتبر أن الصراع بين الفرنسيين والمماليك صراع بين المحتلين القدامى والمحتلين الجدد لا دخل للمصريين فيه. وترحل الأسرة فى الطريق الصحراوى من الإسكندرية إلى القاهرة على عربة بحصان لاتكاد تحمل معها شيئا، وتلتقى على الطريق برجل نصاب من مدعى التصوف (توفيق الدقن) يحاول ابتزازها.. ونرى الجنود الفرنسيين فى ناحية أخرى من الطريق إلى القاهرة فى حالة يرثى لها تحت الشمس اللاهبة.

هذا ما نراه من أحداث فى الإسكندرية، وفى الطريق إلى القاهرة.

وما استبعده الفيلم من أحداث التاريخ فى هذه المرحلة من الغزو الفرنسى لمصر هو مقاومة الإسكندرية للغزاة بقيادة حاكمها محمد كريم، ومقاومة الفلاحين للغزاة على طول الطريق حتى القاهرة. ففى الإسكندرية، وكما قال بونابرت فى تقريره إلى الإدارة الفرنسية بعد ذلك كان «كل بيت بمثابة قلعة»، وقد قاومت قلعة الفنار بقيادة كريم حتى ساعة متأخرة من الليل. ونشب قتال بالسلاح الأبيض فى الشوارع، ومن الوقائع المعروفة اقتحام قوات الغزو لمسجد احتمى فيه عدد كبير من السكان وذبح كل من فيه.

وعندما هزمت المقاومة فى الإسكندرية قال بونابرت لمحمد كريم «لقد أخذتك والسلاح فى يدك، وكان لى أن أعاملك معاملة الأسير، ولكنك استبسلت فى الدفاع والشجاعة متلازمة مع الشرف، لذلك أعيد إليك سلاحك، وآمل أن تبدى للجمهورية الفرنسية من الإخلاص ما كنت تبديه لحكومة سيئة»، ومن المعروف أن محمد كريم ظل يقود المقاومة السرية، وأن قوات الاحتلال كشفت أمره. وحكمت عليه بالاعدام فى ٥ سبتمبر عام ١٧٩٨ حيث قطع رأسه فى القاهرة وطيف به فى شوارعها ليكون عبرة لكل مقاوم.

وفى الطريق إلى القاهرة، وكما جاء فى مذكرات الجاويش فرنسوا وغيرها من المراجع أن مقاومة الفلاحين كانت تزداد كل يوم، وأن إحدى القرى رفضت إمداد قوات الاحتلال بالماء، والطعام، فقامت هذه القوات بإحراق القرية وذبح كل من فيها، وبلغ عدد القتلى ٩٠٠ رجل وامرأة وطفل.

وقبل وصول القوات الغازية إلى القاهرة فى الفيلم تهاجمها قوات من البدو فى الصحراء، ويقود الجنرال كافاريللى (ميشيل بيكولى) قائد سلاح المهندسين والمشرف على اللجنة العلمية المعركة ضد البدو ويتمكن منهم بسهولة بحكم التفوق الكمى والكيفى. وكافاريللى هو الشخصية الرئيسية فى الفيلم إلى جانب شخصية على وقد وصفه الجبرتى مؤرخ هذا العصر بقوله، «كفرلى المسمى بأبى خشبة، وهو يمشى بها بدون معين، ويصعد الدرج ويهبط منها أسرع من الصحيح، ويركب الفرس ويرمحه وهو على هذه الحالة، وكان من جملة المشار إليهم فيهم والمدبر لأمور القلاع وصفوف الحرب».

وفى القاهرة نرى الشيخ بكر يستعد للمقاومة مع فلتاؤوس (فريد محمود)، بينما يقترب يحيى الصغير من ناهد (داليا يونس) شقيقة فلتاؤوس ويبدى لها الحب، ويثور الشيخ بكر على أولئك الذين ينهمكون فى حلقات الذكر بينما البلاد فى خطر. وعند مداخل القاهرة تنشب المعركة بين القوات الغازية وبين قوات المماليك، وتبدو هذه المعركة فى خلفية الأحداث، ويركز الفيلم فى التعبير عنها على التفاوت فى القدرات العسكرية لدى الطرفين المتحاربين حيث المدفع والبندقية فى مواجهة السيف والنبوت.

وتذكر أحداث التاريخ أن نبأ غزو القوات الفرنسية لمصر وصل إلى القاهرة بعد وقت قليل من وصول تلك القوات إلى الأسكندرية بواسطة البدو، وأن حاكم القاهرة مراد بك جمع الديوان الذى حضره الشيخ محمد عبد الله الشرقاوى شيخ الجامع الأزهر، وفى هذا الاجتماع اتفق الجميع على المقاومة، واقترح البعض إبادة جميع النصارى من سكان القاهرة، ولكن رؤى فى النهاية الاكتفاء بسجنهم.. وكان المماليك يستخدمون الصيارفة الأقباط فى جمع الضرائب، وكذلك فعل بونابرت بعد ذلك.

وبينما خرج مراد بك لملاقاة العدو على رأس جيش قوامه عشرون ألفا عند سفح الأهرامات فيما يعرف بمعركة

الأهرام، خرج إبراهيم بك على رأس جيش آخر ليشتبك مع القوات الفرنسية فيما يعرف بمعركة إمبابة. ويقول كريستوفر هيرولد فى كتابه «بونابرت فى مصر» إنه «لم يبق فى القاهرة سوى الشيوخ والنساء والأطفال، واحتشد فى بولاق جميع الذكور من المسلمين القادرين على حمل السلاح، وكانوا يناهزون مائة ألف». ويذكر أن المماليك فى معركة إمبابة أتوا من أعمال القوة والبسالة مالا يكاد يصدق بشهادة شهود محايدين وأن بونابرت دخل القاهرة بعد مذبحة هائلة.

ومن أبرز شخصيات المقاومة الشعبية للغزو الفرنسى فى القاهرة الشيخ عمر مكرم الذى كان له دور بارز فى معركة الأهرام، والذى قبض عليه الفرنسيون فى مدينة يافا الفلسطينية فى ٧ مارس عام ١٧٩٩، وكان بطل ثورة القاهرة الثانية فى ٣٠ مارس عام ١٨٠٠ مع الشيخ المحروقى وغيرهما.

ويؤكد الفيلم على أن المصريين كانوا يعتبرون المعركة بين الفرنسيين والمماليك معركة بين نوعين من الغزاة حتى إن العمة نفيسة «هدى سلطان» التى أقامت أسرة الخباز فى منزلها بالقاهرة تسخر من استيلاء جنود مراد بك على المؤن تحت شعار «المجهود الحربى»، كما يقول الابن الأصغر فى الأسرة يحيى لحبيبته ناهد أن أخاه الكبير الشيخ بكر يقول إن مراد بك «طلع فانس» أى أكذوبة.

ويتضح الخلاف الحاد بين الشيخ بكر وأخوه الأوسط على عندما يخاطب بكر أخاه قائلا «روح للفرنساويين بتوعك وعمك بونابرت» وغير ذلك من العبارات التى تجعل على متهما بالتعاون مع العدو. ويدخل بونابرت القاهرة على رأس قواته، ويعلن على الناس أنه جاء لينقذ مصر من حكم المماليك وأنه يحترم الإسلام ويقدره ويحب مصر، ويسعى إلى ربطها بالحضارة الحديثة واستعادة مجدها القديم.

ومرة أخرى يطرح الفيلم مسألة «ما المتعاون» عندما يوافق الأب الخباز رب الأسرة على العمل مع الفرنسيين كخباز، ويسأله ابنه الأصغر يحيى لماذا فيرد أنه يعمل حتى لا يكون عاطلا، وأنه يرفض الحصول على مقابل لعمله (!) وهو المسلك الذى يرفضه ابنه الأكبر الشيخ بكر رفضا قاطعا. ويلجأ الشيخ بكر إلى أستاذه فى الأزهر الشيخ حسونة (صلاح ذوالفقار) وهو شيخ ضرير، يسأله المشورة فى كيفية تنظيم المقاومة.

ورغم أن يحيى هو الذى يسأل والده لماذا يصنع الخبز للفرنسيين، إلا أنه يدخل فى علاقة صداقة مع الجنرال كافاريللى، وهو صديق على أيضا. ونرى الأخوين فى منزل كافاريللى حيث الآلات العلمية، كما نراهما يقومان ببعض الأعمال. ويسعد على بوجود المطبعة، ويناقش كافاريللى فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى، بل ويصحح له بعض ما نسبه كافاريللى إلى كورنى وهو فى الواقع من تأليف راسين متباهيا بثقافته الفرنسية.

وتظهر هنا شخصية برتلمى (جميل راتب) وهو يونانى أطلق عليه العامة كما يقول الجبرتى «فرط الرمان»، ويذكر المؤرخ أنه «كان أصله مدفعيا عند محمد بك الألفى وله حانوت فى شارع الموسكى يبيع فيه قوارير الزجاج وكان هذا الرجل معروفا بحقده على المصريين وشدة كراهيته لهم، فاختاره الفرنسيون نائبا لمحافظة القاهرة». والواقع أن مشاهد الفيلم لا يستطيع معرفة كنه هذه الشخصية على وجه التحديد، وكل هذه المعلومات التى يذكرها الجبرتى لا وجود لها فى الفيلم وأهمها أنه كان نائب محافظة القاهرة.

برتلمى أو برطلمين الرومى عند الجبرتى هو فى الفيلم رجل دموى يعذب المصريين والفرنسيين معا، ويبدو أقرب إلى المرتزقة، ولذلك يضربه كافاريللى بعنف. وكما قام كافاريللى بضرب برتلمى، قام بونابرت بضرب كافاريللى فى أحد مشاهد الفيلم.

ويشترك فى المقاومة الشعبية المسلحة ضد العدو الغازى الشيخ بكر المسلم وفلتاؤوس القبطى وإسحاق اليهودى. وكما يهاجم بكر أخاه على يهاجمه أيضا فلتاؤوس وشقيقته ناهد، ولكن على يثبت للجميع أنه يريد أن يتعلم من العدو ليعرف أسلحته ويستخدمها ضده عندما يستخدم المطبعة فى طبع منشورات المقاومة. ويشترك الأخوة (بكر وعلى ويحيى) فى ثورة القاهرة الأولى جنبا إلى جنب تحت قيادة الشيخ حسونة. ويشير الفيلم إلى أن المماليك لم يشتركوا فى الثورة، مؤكدا مرة أخرى على فكرة كونهم أجانب بدورهم.

ولا يشارك على فى الثورة بطبع المنشورات فقط، وإنما أيضا بتأليف نشيد الثورة كشاعر، ومطلعه مصر حتفضل غالية عليا.

والواقع أن المعركة بين القوات الفرنسية الغازية وبين المصريين فى ذلك الوقت كان لها بعد دينى واضح دعمته سلطات الاحتلال انطلاقا من المبدأ الاستعمارى المعروف «فرق تسد» ولذلك فإن من المنطقى أن تسعى هذه السلطات إلى اعتبار المعركة بين المسلمين من جانب وبين الفرنسيين والنصارى واليهود من جانب آخر.

ويذكر الجبرتى أن المسيحيين واليهود «بدءوا يركبون الخيل كالسادة المسلمين، ولم يعودوا يتوارون عن الأنظار، وضربت زوجاتهم مثلا سيئا بالخروج سافرات وتقليد العادات الأوروبية».

ومن المعروف أن الجنرال ديزيه ظل يقاتل قوات مراد بك في الصعيد منذ أغسطس عام ١٧٩٨ ولمدة تسعة شهور فيما يعرف بحملة الصعيد، وأن المعلم يعقوب القبطي الذي كان مكلفا بجمع الضرائب في الصعيد، كان شريكا لديزيه في قيادة حملته حتى كان أهل الصعيد يطلقون على قوات ديزيه «جيش المعلم يعقوب». وعندما رحل بونابرت عن مصر رحل المعلم يعقوب، وأنشأ بونابرت «الفيلق القبطي» في الجيش الفرنسي، وجعل المعلم يعقوب قائده.

وأثناء ثورة القاهرة الأولى التي بدأت في ٢١ اكتوبر عام ١٧٩٨ كان المسلمون كما يقول هيرولد «يذبحون الفرنسيين والنصارى ويقيمون المتاريس في الشوارع». وقد بلغ عدد القتلى من الجيش الفرنسي نحو خمسمائة قتيل أما شهداء الثورة من المصريين فقد زاد عددهم عن ثلاثة آلاف. وهذه الأرقام تعني حجما من المعارك أكبر بكثير من معارك الثورة التي ظهرت في الفيلم.

ويشير الفيلم إشارة سريعة إلى اقتحام القوات الفرنسية الجامع الأزهر أثناء ثورة القاهرة الأولى، ويستبعد نهب هذه القوات لأموال الجامع إذ يذكر الشيخ الشرقاوي في كتابه «تحفة الناظرين» أن الفرنسيين عندما دخلوا الأزهر نهبوا منه أموالا كثيرة وسبب وجودها فيه أن أهل البلد ظنوا أن العسكر لا يدخله فحولوا فيه أمتعة بيوتهم. «ويستبعد الفيلم كذلك عملية إعدام ٨٠ من ديوان الدفاع الذي تزعم الثورة وعلى رأسهم قادة الثورة الست الذين ذكرهم الجبرتي وهم الشيوخ أحمد الشرقاوي والشبراوي والمصيلحي والبراوي وعبد القاسم والجوسقي.

وبعد هزيمة ثورة القاهرة الأولى يتفاقم الخلاف بين علي الذي يتساءل عن جدوى المقاومة دون استعداد كاف وبين أخيه الشيخ بكر، ويموت أخوهما يحيى وهو يعبث بصواريخ الألعاب النارية في مخازن الفرنسيين، ويقبض على الشيخ بكر رغم تحذير اسحاق له بأن هناك «كمين» وتعود أسرة الخباز إلى الاسكندرية وقد تمزقت أوصالها.

ويتمكن علي عن طريق صداقته للجنرال كافاريللي من الإفراج عن الشيخ بكر الذي يصفه علي بعد ذلك بأنه «رجع للماليك وفلتاؤوس دخل الدير» وكما انتقلت صداقة كافاريللي من يحيى إلى علي، انتقل حب ناهد من يحيى إلى علي أيضا.

ويختلف علي مع كافاريللي ويصفه علي بأنه بونابرت آخر. ولكنه عندما يعلم أن كافاريللي أصيب وفقد ذراعه في حصار عكا وعلى وشك الموت يذهب إليه هناك حيث يقوم كافاريللي بالهجوم على بونابرت بعنف.

وفي طريق العودة من عكا إلى القاهرة يسير علي وحيدا في الصحراء، ونستمع على شريط الصوت إلى الجملة الأولى من أغنية سيد درويش المشهور «أنا المصري كريم العنصرين بنيت المجد بين الأهرامين» وينتهي فيلم «الوداع يابونابرت».

ومن مقارنة أحداث التاريخ وأحداث الفيلم رأينا كيف استبعد الفيلم مقاومة المصريين للغزو الفرنسي في الإسكندرية، وعلى طول الطريق الى القاهرة، وكيف عبر عن المعارك بين المصريين والغزاة على مشارف القاهرة في خلفية الأحداث، وكذلك ثورة القاهرة الأولى ضد الاحتلال الفرنسي. وفي المقابل رأينا كيف كان تركيز الفيلم على أن المصريين كانوا يعتبرون الفرنسيين مثل المماليك حكام مصر في تلك الفترة، وأن مقاومة الغزو الفرنسي اشترك فيها المسلم والمسيحي واليهودي معا، وأن هزيمة ثورة القاهرة الأولى كانت بسبب التفوق التكنولوجي للقوات الغازية والتخلف الشامل للمقاومة، وأن الحوار مع العدو بل والعمل معه ليس «تعاونا» في جميع الأحوال.

فالعدو عند يوسف شاهين ليس كتلة واحدة كأنما هي شخص واحد، ولكنه يفرق بين رجل مثل بونابرت يحلم بالأمجاد العسكرية ولو كان الثمن أنهار من الدماء، وآخر مثل كافاريللي يسعى إلى نشر التقدم في مختلف بلاد العالم ويريد مساعدة المصريين على استعادة أمجادهم القديمة بالفعل، وليس بالقول كما يردد بونابرت والحكمة التي ينتهي إليها الفيلم من خلال الصداقة بين كافاريللي ويحيى وأخيه علي أن كافاريللي يحب مصر كثيرا إلى درجة موافقة بونابرت على غزوها وأن اختلفت الأسباب، بينما يطالبه علي بحب أقل مؤكدا أن الحب الأقل هو الحب الأفضل لأنه عندما يكون أقل يبتعد عن الرغبة في الامتلاك والسيطرة ويصبح لقاء بين حريتين.

إن فيلم «الوداع بونابرت» فيلم عن الغزو يخلو من نقطة دم واحدة لأنه في الواقع فيلم عن الحب. ومشكلة الفيلم أنه يأتي في عصر لا يعرف الحب ويتوجه إلى شعب يواجه الأعداء من كل ناحية وعلى كافة المستويات العسكرية والاقتصادية والثقافية هو الشعب العربي في مصر وفي كل الدول العربية الأخرى. وذات يوم قال سارتر داخل كل كاتب قصة حب يريد التعبير عنها ولكننا لا نختار العصر الذي نعيش فيه. فالإنسان عند سارتر يختار حتى ميلاده، ولكنه لا يختار العصر الذي يعيش فيه.

وقد اختار يوسف شاهين ومنذ فيلمه «اسكندرية.. ليه» أن يعبر عن داخله دون أن يعبأ بالعصر، وهذه شجاعة أدبية كبيرة من ناحية، ولكنها من ناحية أخرى تجعله في مأزق مع عصره ومع جمهوره.

الغـرب عند يوسف شـاهين، وعند الغالبية من المثقفين، العرب، هو التقدم وهو الحضارة، ومن موقع الحب الكثير وليس الحب القليل يرون أن بلادهم يجب أن تتبع هذا الغرب لتلحق بالتقدم والحضارة. ولكن الأقلية من هؤلاء المثقفين يؤمنون بأنه لا توجد حضارة واحدة، وإنما هناك حضارات كثيرة فى العالم من بينها الحضارة الغربية، وأن هناك مستويات للتحضر وليس هناك متخلف أو متحضر، وأن التقدم هو التطور الذاتى لكل مستوى حضارى وليس التبعية لمستوى معين منها.

الغرب عند يوسف شاهين، والغالبية من المثقفين العرب هو الولايات المتحدة الأمريكية باعتبارها ممثلة الحضارة الغربية فى ذروتها، ولذلك فالجمهور فى نصف ساعة الأخير من فيلم «إسكندرية .. ليه» يتابع بلهفة وشوق مشبوب عملية جمع ثمن تذكرة سفر البطل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس السينما. وفى فيلم «حدوتة مصرية»، وهو الجزء الثانى من السيرة الذاتية للفنان نرى البطل الصغير وقد أصبح مخرجا كبيرا وعندما يعرضون عليه العمل فى أمريكا «يطير من الفرحة»، ويجسد يوسف شاهين هذه العبارة تجسيدا ماديا بأن يجعله يطير بالفعل فى سماء نيويورك فى لقطة خداع بصرى.

والغزو الفرنسى لمصر عام ١٧٩٨ أو ما يسمى بـ «الحملة الفرنسية» هو البداية الرسمية للعلاقة المعقدة بين الغرب وبين الشعب العربى فى مصر وغير مصر من بلاد العرب. ولذلك ليس من الغريب أن يكون موضوع الفيلم التالى للمكان نفسه، وليس من الغريب على مشاهد الفيلمين السابقين أن يرى فى الفيلم الجديد هذا الإيمان بالحضارة الغربية ممثلا فى الشاعر، وهو فى الواقع المخرج السينمائى فى «إسكندرية .. ليه»، وفى «حدوتة مصرية»، ولكن فى نهاية القرن الثامن عشر.

وليس يوسف شاهين وحده الذى يؤمن بأن «الحملة الفرنسية» كانت بداية العصر الحديث فى تاريخ مصر، لكن وكما يقول كريستوفر هيرولد فى ختام كتابه «بونابرت فى مصر» مصر كان مآلها إلى التغير، حتى ولو لم يظهر بونابرت قط فى سمائها، وآيات الفن وروائعه فى الأقصر والكرنك كان مصيرها إلى الكشف، ولو لم يزحف ديزيه قط إلى الصعيد، والرموز الهيروغيلفية كانت ستفك، حتى ولو لم يكتشف حجر رشيد إلا بعد الحملة بسنوات، وقناة السويس كانت ستحفر، حتى ولو لم يأمر بونابرت بمسح برزخ السويس.

المشكلة أن فيلم «إسكندرية .. ليه»، وفيلم «حدوتة مصرية»، سيرة ذاتية للفنان، بينما فيلم «الوداع يابونابرت»، فيلم تاريخى عن غزو فرنسا لمصر، ومقاومة المصريين للاحتلال الفرنسى، وأنه يأتى فى وقت يواجه فيه الشعب العربى فى مصر وغير مصر احتلالا غربيا ثقافيا شاملا، واحتلالا غربيا عسكريا لبعض أجزاء من الوطن العربى، ومقاومة شعبية جبارة ومستمرة للاحتلالين بمختلف أشكال ووسائل المقاومة. إننا فى الواقع نواجه بونابرت وكافاريللى معا، وهما أشبه بالارهابى المحترف مناحم بيجين والجنرال عالم الآثار موشيه دايان.

وعندما يستبعد يوسف شاهين أحداث التاريخ الخاصة بالخلاف بين المسلمين من ناحية والمسيحيين واليهود من ناحية أخرى أثناء الغزو الفرنسى لمصر، ويجعلهم كتلة واحدة فى مواجهة العدو فتلك رسالة سامية حتى لو كانت تتعارض مع أحداث التاريخ لأن عبقرية مصر فى التسامح الدينى وفى تلك الوحدة الوطنية التى تمثل العمود الفقرى لحضارتها المستمرة. وعندما يؤكد يوسف شاهين أن علينا أن نعرف العدو جيدا وأن نستخدم وسائله فى الحرب ضده، فتلك أيضا رسالة صحيحة، والمهزوم هو الذى لا يعرف من يحاربه. وقد كان عدم معرفة العدو هو أحد أسباب هزائمنا المتكررة، وكانت معرفتنا به أحد أسباب النصر الذى تحقق فى حرب أكتوبر.

ومن البديهى أن العدو ليس كتلة واحدة كأنها شخص واحد وأن هناك من يمكن الحوار معه من كلا الطرفين فى أى صراع، ولكن الحوار لا يكون حوارا وأحد الطرفين يمسك مدفعه ويحتل أرض الطرف الآخر. وهنا الخلاف الأول مع يوسف شاهين فى فيلم «الوداع يابونابرت». فالجنرال كافاريللى يظل جنرالا ويظل قائد سلاح المهندسين فى جيش العدو المحتل وكانت أفكاره الإنسانية والتى تذكر بعض المراجع أنه سبق بها الاشتراكيين.

ومن البديهى أيضا أنه لابد من الاستعداد لمواجهة العدو، وأن الاندفاع العاطفى وحده لا يكفى لتحقيق النصر، وإنما يتضمن الهزيمة. ولكن ليس معنى الاستعداد انتظار شرط التكافؤ التام بين قوات الاحتلال وقوات المقاومة، وليس معناه أن النبوت لا يصلح للمقاومة إذا لم يوجد غيره فى مواجهة المدفع. فالسلاح الرئيسى للمقاومة فى الضفة الغربية هو الحجارة، وتوفيق زياد يقول: «سنقاوم ما دامت فى شوارعنا حجارة»، وهناك الآن قوانين إسرائيلية تعاقب حامل الحجارة كأنه يحمل مدفعا.

ومن البديهى ثالثا أن الإنسان لا يجب أن يتوقف عن ممارسة عمله عندما تكون بلاده تحت الاحتلال، ولكن ليس معنى هذا أن يعمل مع قوات الاحتلال بدعوى إنه لايريد أن يكون عاطلا يقول الأب الخباز فى فيلم «الوداع يابونابرت». وليس من المقبول ولا المعقول أن يقال فى

الفيلم إنه لا يحصل على أجر مقابل عمله ويعمل لمجرد العمل. وهذا هو الخلاف الثالث مع يوسف شاهين. فالعمل مع العدو «تعاون» لا شك فيه ولا تبرير له.

ومسألة أن المصريين أثناء الغزو الفرنسى لمصر كانوا يساوون بين الفرنسيين والمماليك ويعتبرون أن كليهما غاز لمصر فضلا عن كونها غير صحيحة تاريخيا، تعبر عن النزعة المصرية الفرعونية التى تصل فى النهاية إلى أن العرب بدورهم كانوا غزاة، وبالتالى لا يكون مصريا إلا من كان من نسل الفراعنة. بينما عبقرية مصر وسر استمرار حضارتها فى قدرتها على دمج الأجناس والعناصر المختلفة، ولا أحد يستطيع أن يدعى معرفة من يكون من نسل الفراعنة من بين ملايين المصريين.

وأفكار فيلم «الوداع يابونابرت» ومعانيه هذه تصل عبر سيناريو مضطرب وحوار شديد الركاكة وإخراج لا يشبع أى مشهد من المشاهد على نحو لا يجعلنا نحب أو نكره أى شخصية من شخصيات الفيلم، وفى مثل هذه المواصفات لا يصبح الممثل قادرا على العطاء، حتى لو كان ممثلا موهوبا ولايصبح المصور أو المونتير مهما بلغت مهارتهما مؤثرا على المستوى العام للفيلم.

لقد أعلن يوسف شاهين بعد «الناس والنيل» أنه لن يصنع فيلما مشتركا بين حكومتين بعد ذلك أبدا، ولكنه خالف عهده مع نفسه. وأعلن المخرج الكبير بعد «اسكندرية .. ليه» أنه لن يعود إلى التاريخ والديكورات، والملابس التاريخية ورفض إخراج فيلم هارون الرشيد لحساب مؤسسة العراق، وفيلم «ألف ليلة وليلة» لحساب مؤسسة الجزائر، ولكنه خالف عهده مع نفسه.

وفشل فيلم يوسف شاهين الجديد بالطبع لا يؤثر على قيمته الكبيرة كواحد من أكبر الفنانين الذين عرفتهم مصر، ولكن لكل جواد كبوة، ولعل يوسف شاهين يعود إلينا من فرنسا، يعود إلى مصر وإلى واقع مصر وإلى لغة مصر وإلى ممثلى مصر وإلى جمهور مصر، وهو حتما سيعود لأنه من مصر.

اليوم السادس

يوسف شاهين مخرج كبير على مستوى تاريخ السينما فى مصر، وفى العالم أيضا، وهو رغم السنوات الستين لا يزال شابا عقلا وروحا.

وكل فيلم من أفلام يوسف شاهين منذ «الأرض» عام ١٩٦٩ هو حدث مهم فى السينما المصرية، بل وفى الثقافة المصرية، لأن السينما عندما تكون فنا تصبح جزءا من ثقافة البلد الذى توجد فيه. والفيلم الجديد لمخرجنا الكبير «اليوم السادس» هو ثانى فيلم على التوالى ينتجه بالاشتراك مع وزارة الثقافة الفرنسية بعد فيلم «الوداع يابونابرت». ويؤكد هذا الفيلم أن يوسف شاهين يعيش مرحلة يمكن أن نطلق عليها المرحلة الفرنسية فى تاريخه السينمائى الحافل، كما يؤكد أنه يعيش المرحلة الذاتية منذ «إسكندرية ليه» عام ١٩٧٩، و «حدوتة مصرية» عام ١٩٨٢.

ما هى المرحلة الذاتية ليوسف شاهين، وما هى المرحلة الفرنسية التى تتداخل معها، وما هو موقع المرحلتين فى عالمه الفنى، والعلاقات التى تربط بينهما وبين هذا الفيلم سؤال واحد كبير، ولكن لابد من الإجابة عنه للوصول إلى مفاتيح فيلم «اليوم السادس» وتلقى الفيلم على الوجه الصحيح. وما عمل الناقد إلا أن يلقى على العمل الفنى من الأضواء ما يساعد المتلقى على تلقيه، وتعريف الناقد عند إليوت أنه متلق جيد.

إن أفلام يوسف شاهين أفلام ذاتية. بمعنى أن كل فيلم لا يخلو من تعبير عن عالمه الخاص المشحون بالتناقضات والتوترات النفسية والجنسية والفكرية.

ونحن ندرك من خلال الأفلام نفسها، وليس من خلال معرفتنا بحياته الخاصة، أو بالأحرى من خلال ما يجمع هذه الأفلام، وبتعبير أبسط العناصر المشتركة فيها. وقد تجسد هذا العالم الخاص لأول مرة بوضوح فى شخصية قناوى فى فيلم «باب الحديد»، وأراد يوسف شاهين أن يؤكد ذلك بتمثيل دور قناوى بنفسه.

ولكن يوسف شاهين ابتداء من «إسكندرية .. ليه» أراد أن يكون ذاتيا بشكل آخر، من خلال التعبير عن سيرته الذاتية مباشرة. وإذا كان «إسكندرية .. ليه» هو الصبا والشباب، فالفيلم الثانى «حدوتة مصرية» هو المخرج والفنان. وهذان الفيلمان هما أول سيرة ذاتية فى تاريخ السينما المصرية، إذ لم يجرؤ مخرج مصرى آخر على رواية سيرته الذاتية.

وأقول يجرؤ لأن السيرة الذاتية الحقيقية فى الأدب كما فى السينما وفى كل الفنون تتميز بدرجة عالية من الصدق، وتلمس كثيراً مما يعتبر من المحرمات فى أى مجتمع، وخاصة المجتمعات العربية، والمجتمع المصرى على وجه الخصوص.

ولا ننسى أن نذكر هنا أعظم السير الذاتية فى الأدب العربى الحديث، وهى «الأيام» للدكتور طه حسين تعد أعنف هجاء للمجتمع، وتعبيرا عنيفا عن كراهية راويها لقريته، وتقاليد وعادات أهله ومنهم أسرته.

وفى «الوداع يابونابرت»، ثم فى «اليوم السادس» يحاول يوسف شاهين أن يجعل من شخصية البطل امتدادا لدور محسن محيى الدين فى «إسكندرية .. ليه» ونور الشريف فى «حدوتة مصرية»،

بأن يسند دوره فى الفيلمين إلى محسن محيى الدين ويعطيه ملامح منهما، ولكن على نحو مفتعل تماما، يوسف شاهين وكل فنان أصيل لا يكون نفسه إلا بقدر مدى صدقه الفنى، و «الوداع يابونابرت» و «اليوم السادس» فيلمان أنتجا أساسا بغرض دخول السوق الدولية للأفلام، والفن الحقيقى لا ينتج لأغراض تجارية.

ولا يقال هنا ولماذا لا يدر الفن الحقيقى الأموال لأننا لا نتحدث عن كمية الإيرادات، ولكننا نتحدث عن الغرض من الإنتاج، أى دوافع صنع الفيلم كما تبدو من خلال الفيلم. وبالطبع لا يوجد تعارض بين الفن الحقيقى وبين الإيرادات الضخمة، بل إن هذا هو هدف رئيسى من أهداف كل ناقد فى العالم: أن تزداد كمية الجمهور المتلقى للفن الحقيقى. ولكن غالبا ما نطرح هذه القضية على نحو يتسم بالمغالطة المتعمدة من قبل الذين يرون فى الأفلام مجرد شرائط ملونة تدر الأموال.

ودخول السوق الدولية حلم كبير ومشروع لكل فنان فى العالم، ولكن لا يجب أن يكون على حساب فنه، بل إن محاولة دخول السوق الدولية على حساب الفن لم تنجح يوما، ولن تنجح أبدا، ليس فقط لأن مسألة السوق الدولية وخاصة فى السينما مسألة تتداخل فيها عوامل سياسية واقتصادية شديدة التعقيد، ولكن لأن السوق الدولية لن تعرض من مصر أو من الهند أو الدول المشابهة إلا الأفلام الفنية الحقيقية الصادقة.

ما الذى يجعلنا نقول إن «الوداع يابونابرت» و «اليوم السادس» أنتجا بغرض تجارى، وبالتالى ليس من أفلام يوسف شاهين الفنية الحقيقية الصادقة. تبدأ الإجابة من موضوع الفيلمين، فالأول عن الحملة الفرنسية على مصر، والثانى قصة فرنسية عن مصر، الأول ينطق بالفرنسية والثانى ينطق بلهجة عربية فرنسية، وإذا كان هناك مبرر درامى للفرنسية فى الفيلم الأول، فلا يوجد مبرر درامى لتلك اللهجة العربية الفرنسية فى الفيلم الثانى.

لقد تم إنتاج هذين الفيلمين لغير الجمهور المصرى، ولا أقول للجمهور الفرنسى، فمن خلال التعبير عن هذين الموضوعين، بذلك الحوار الفرنسى أو المتفرنس يتوجه المخرج إلى جمهور يحلم به فى الغرب الأوروبى - الأمريكى - وهذا ما يبدو من خلال تناول الموضوعين، فالفيلم الأول دفاع حار عن الحملة الفرنسية، والفيلم الثانى لا تعدو فيه مصر مكانا ساحرا وغامضا وغريبا مثل كل الأفلام الغربية، وليس مثل أفلام يوسف شاهين.

ولا يغير من الأمر شيئا أن تكون القصة الفرنسية من روائع الأدب الفرنسى، أو لا تكون، أو تكون الكاتبة من أصل مصرى أو لا تكون، أو تكون من عشاق مصر مثل يوسف شاهين أو لا تكون. فالمهم هو الفيلم ذاته، وعشاق مصر كثيرون، ولكن الأهم أى مصر يعشقون. فمصر الكوليرا فى الأربعينيات مجرد ميتافور فى قصة أندريه شديد وفى فيلم شاهين أيضا، وآسف لعدم وجود ترجمة عربية دقيقة للكلمة، ولكنها تعنى شرطا أو حالة تعكس الأفكار.

وعندما يقوم أى فنان بإنتاج فيلم لغير جمهوره، إذا كان له جمهور حقا، وليس مجرد متفرجين، ينفصل عن نفسه أولا وأخيرا، وبالتالى يفتقد الصدق، ومن الطبيعى أن يدرك جمهوره أو متفرجوه ذلك. ودون حاجة إلى نقاد أو معلقين.

ولن ينقذه من عدم التواصل لا إعلانات بمليون جنيه، ولا وسائل الدعاية التقليدية أو المبتكرة مثل زفة داليدا بطلة «اليوم السادس» مصر الكوليرا فى الأربعينيات فى فيلم يوسف شاهين ميتافور لنهاية العالم حيث تجتمع كل الغرائب والعجائب، قرداتى يحب جين كيلى، ويطارد امرأة فى عمر جدته فلسطينى يدير سينما لا يقبل عليها الجمهور فيعود إلى رفح، فلاح ينتحر باشعال النار فى نفسه وبيته، أميرة تخطف جنود الاحتلال لتقتلهم، ممثلة تخطف شباب المقاومة لتضاجعهم، رجل يعيش على إرشاد الأطباء إلى مرض الكوليرا ويموت بدوره بالعدوى، والوباء ينتشر فى كل مكان كالطاعون، والأطفال يتساقطون صرعى وهم لم يبدءوا الحياة بعد.

بل إن الفيلم يبدأ بعبارة «ليه فاروق مش زى غاندى»، وهو تساؤل فى ذروة الغرابة والعجب لأنه يعنى أن التاريخ قد فقد عقله، والحقيقة أنه تساؤل ميتافيزيقى وليس تساؤلا سياسيا، ويكتمل العجب بمشاهدة مغنية فرنسية من أصل مصرى عرفت بأناقة ملابسها، وباروكات الشعر الفاخرة، وهى داليدا. تقوم بدور غسالة ملابس من الغورية وبالاستماع إلى اسم بطل الفيلم، ويدعى عوكا، وتفسير اسمه بأنه مشتق من كلمة أوكازيون، ولعل قائمة كل المواليد فى مصر منذ آلاف السنين لا يوجد بها اسم عوكا هذا. هى نهاية العالم إذن، ولكن على شكل هلوسة هيستيرية لا مثيل لها فى أفلام يوسف شاهين، ولا أفلام أى مخرج آخر.

ويربط يوسف شاهين بين أحداث الفيلم بعد فترة طويلة من بدايته بهروب الجدة مع حفيدها من القاهرة إلى الإسكندرية على سفينة تجارية نيلية بعد مرض الحفيد بالكوليرا، وإخفائها له، وأملها أن يأتى اليوم السادس الذى يموت فيها المصابون، فتكون المعجزة، وينجو الحفيد أو على الأقل يموت بعد أن يرى البحر فى الإسكندرية، وبحر الإسكندرية هو الحياة عند يوسف شاهين فى هذا الفيلم وفى كل أفلامه، ولكن الحفيد يموت دون أن يرى البحر.

ويبدع يوسف شاهين فى إخراج أغانى واستعراضات الفيلم الراقصة، تعبيرا عن حبه للأفلام الغنائية الاستعراضية الأمريكية، والفيلم كله مهدى إلى جين كيلى.. ويؤكد مدير التصوير محسن نصر المستوى العالمى الذى وصل إليه فى أفلام يوسف شاهين الأخيرة، ويقدم محسن محيى الدين دورا من أدواره القليلة الرائعة التى لاتنسى فى دور عوكا. ولكن كل هذا لا يمنع أن نطالب يوسف شاهين بالعودة إلى جمهوره، وأن يرحمنا من ذكرياته بعد أن روى منها كثيرا، وأن يرحمنا أيضا من فرنسا.

اسكندرية كمان وكمان

مع إنتاج إسكندرية كمان وكمان، أحدث أفلام فنان السينما يوسف شاهين تكتمل أول ثلاثية فى السينما العربية، وأول سيرة ذاتية فى السينما العربية بعد «إسكندرية.. ليه» ١٩٧٩ و «حدوتة مصرية» ١٩٨٢.. تكتمل ثلاثية السيرة الذاتية بعد عشر سنوات من الجزء الأول فى إطار المرحلة الفرنسية للفنان الكبير والتى شهدت «الوداع يابونابرت» عام ١٩٨٥، و «اليوم السادس» عام ١٩٨٦.

غير أن الفيلم المصرى الفرنسى المشترك والثالث يختلف عن الفيلمين الأولين فى هذه المرحلة. هنا الموضوع ليس عن مصر وفرنسا، وليس عن قصة فرنسية لكاتبة مصرية وإنما هو فيلم عن يوسف شاهين وعن مصر، المشترك فيه هو المال والمال فقط. وليس هذا امتيازا للفيلم الجديد ولا نقصا فى الفيلمين السابقين، وإنما ما يختلف فيه عنهما. وأفضل الإنتاج المشترك على أية حال هو ما يقتصر على الاشتراك فى التمويل فقط.

لقد كان «إسكندرية.. ليه» نقطة تحول فى السينما العربية، وذلك من حيث هو سيرة ذاتية. فالسيرة الذاتية فى الثقافة العربية كانت ولا تزال من الأشكال الأدبية المحرمة لأسباب اجتماعية ودينية. وكما كانت كتابة طه حسين لسيرته الذاتية فى «الأيام» حدثا فى الأدب العربى، يعتبر «إسكندرية .. ليه» بدوره فى السينما العربية. وقد خرج من معطف «اسكندرية.. ليه» عديد من أفلام السيرة الذاتية العربية لعل أهمها «أحلام المدينة» السورى إخراج محمد ملص، و «ريح السد» التونسى إخراج نورى بوزيد، وهما من أهم الأفلام العربية فى العقد التاسع.

وكون السيرة الذاتية من المحرمات فى الثقافة العربية، لا يعنى أن كتابة السيرة الذاتية قيمة فى ذاتها. فالأهم فى تقييم الأعمال الأدبية والفنية هو شكل ومضمون هذه الأعمال، وليس كونها سيرة ذاتية أو ليست سيرة ذاتية. إنها شكل لتناول العلاقة بين الفرد والمجتمع والتعبير عن حقبة معينة من تاريخ المجتمع كما عاشها المبدع، وكما يتصورها. ولذلك فأهمية «إسكندرية .. ليه» إنه فيلم عن الجيل الذى قام بثورة يوليو ١٩٥٢، وأهمية «أحلام المدينة» إنه فيلم عن مقدمات عصر الوحدة بين مصر وسوريا، وأهمية «ريح السد» أنه فيلم عن تونس قبل الاستقلال.

هى إذن شهادات عن عصور، وهى أيضا شهادات عن مدن: الإسكندرية، دمشق، وصفاقس. مدن يعرفها صناع هذه الأفلام أكثر مما يعرفون غيرها من المدن، تماما كما يعرفون أنفسهم أكثر مما يعرفهم الآخرون. المسألة إذن ليست أن أفلام السيرة الذاتية تتطلب لتلقيها كأعمال فنية معرفة مسبقة بحياة الفنان الذى يروى سيرته. وإنما السيرة هنا مصدر للوحى كما يستوحى الفنان من الواقع. أو من عمل أدبى آخر أو من أسطورة من الأساطير.

العودة إلى حياة الفنان عند نقد السيرة الذاتية لا تعنى أن على كل متلق للعمل العودة إلى هذه الحياة عند تلقى العمل الفنى. الناقد هنا يستخدم معرفته لإلقاء المزيد من الأضواء على العمل الفنى، بقصد مساعدة المتلقى على تلقيه. تماما كما يفعل عند العودة إلى مسرحية أصلية أو رواية أصلية إذا استخدمها الفنان فى عمله. فهذا الأمر لا يعنى أن على المتلقى قراءة المسرحية أو الرواية قبل مشاهدة الفيلم. العمل الفنى مستقل فى ذاته، ولذاته فى ثلاثية الإسكندرية يختار يوسف شاهين ثلاث لحظات من حياته. اللحظة الأولى قرار السفر إلى أمريكا لدراسة السينما، واللحظة الثانية العملية الجراحية التى أجراها لتغيير شرايين قلبه، ثم اللحظة الثالثة موضوع «إسكندرية كمان وكمان» وهى لحظة الاشتراك فى إضراب الفنانين عام ١٩٨٧ احتجاجا على تغيير قانون النقابات دون علمهم.

وكل لحظة من اللحظات الثلاث مرحلة من تاريخ الفنان وتاريخ بلاده فى الوقت نفسه. فإذا كان «إسكندرية .. ليه» هو الحلم بالثورة، و «حدوتة مصرية» هو الأمل فى الديمقراطية. وما يربط بين الفيلم الأول والثالث ليس فقط وجود الإسكندرية فى العنوان، ولكن التأكيد على معنى «الإسكندرية» حتى إننا نستطيع أن نطلق على الأفلام الثلاثة لسيرة الفنان الذاتية ثلاثية الإسكندرية.

الإسكندرية عند يوسف شاهين ليست مجرد مدينة قديمة جميلة تقع على شاطئ البحر، وترتبط شخصيتها به، ولكنها تعبر عن التسامح الدينى وتعبر عن رفض النزعة القومية الضيقة. فهى مدينة بناها يونانى، وكانت دائما مفتوحة كالأفق لكل «الأقليات»، ولكل «الأجانب». فإذا كانت القاهرة تعبر عن مصر الإسلامية، وأسوان عن مصر الأفريقية، فإن الإسكندرية تعبر عن مصر المتوسطية وقد ظل كل اتصال بين مصر وأوروبا يتم عبر الإسكندرية حتى أقل من نصف قرن.

الإسكندرية عند يوسف شاهين ليست فقط مسقط رأسه ومدينته الأولى، ولكنهما تعبير عن مصر التى يريدها. وقد يرى البعض أنها تعبر عن حقيقة مصر، لا حلم يوسف شاهين، وربما يكون هذا البعض على حق فيما يرى.

والفيلم لا يوضح قصة إضراب الفنانين فى مصر على نحو يدركه المتلقى الذى لا يعرف شيئا عن هذا الإضراب، وتلك نقطة ضعف فى السيناريو. ولكن الواضح تماما أنه إضراب أى احتجاج، والواقع تماما أن يوسف شاهين لا يريد أن يوضح أكثر من ذلك، ويعتبر الإضراب فى ذاته دليلا على قوة المطالبة بالديمقراطية فى مصر المعاصرة، وبعاطفة جياشة ينهى الفيلم بالنشيد الوطنى.

ويختلف «إسكندرية كما وكمان» عن الجزءين الأول والثانى من ثلاثية الإسكندرية، بل ويختلف عن كل ما أخرج يوسف شاهين من قبل، وينتمى إلى عدد محدود جدا من الأفلام فى تاريخ السينما بصفة عامة. فالفيلم ليس دراما تقليدية، ولا حتى غير تقليدية. إنه فيلم لا درامى مثل «عمال عرب عبيد» إخراج مد هوندو، أو «تاء التزوير» إخراج أورسون ويلز، أو «أضواء على المياه» إخراج فيلم فيندرز، أو مسودات بازولينى من إخراج إنجيل متى فى فلسطين، أو ألف ليلة وليلة فى اليمن.

وقد يتساءل القارئ، وكيف يكون الفيلم لا دراميا، وهل الاختلاف هنا يعنى امتيازا، أم نقصا فى العمل السينمائى. إن اللادرامية نقص فاضح دون أدنى شك لمن يرى أن اللغة السينمائية هى لغة لرواية القصص بأساليب مختلفة.

أما من يرى أنها لغة للتعبير يمكن أن تكتب بها القصص، وكذلك الأشعار والمقالات وكذلك الأفكار الفلسفية، والمذكرات واليوميات، فسوف يرى أن يوسف شاهين فى هذا الفيلم يكتب بحرية لا مثيل لها من ناحية الشكل: يكتب الفيلم لا السيناريو. أى كل ما يعرض على الشاشة من صور وأصوات.

لا دراما فى «إسكندرية كمان وكمان»، ولكن مذكرات عن فترة من حياة البطل/ اللابطل. وفى هذه المذكرات يعبر عن أحاسيسه، وأوهامه، وأفكاره كما هى آملا فى نفسه أن يصدق. وآملا فى المتلقى أن يصدقه ويشاركه. ولهذا يمثل يوسف شاهين بنفسه دور يحيى الذى سبق أن مثله محسن محيى الدين فى إسكندرية ليه ونور الشريف فى حدوتة مصرية، كما مثل أورسون ويلز دور أورسون ويلز فى «تاء التزوير»، وكما مثل نيكولاس راى دور نيكولاس راى فى «أضواء على المياه». إنه يريد التأكيد على أن يحيى هو يوسف شاهين. إننى هو، وإنه أنا.

ومذكرات يوسف شاهين عن عام ١٩٨٧ تعود إلى الماضى عام ١٩٧٩ عندما فاز بـ «الجائزة» فى مهرجان برلين عن «إسكندرية ليه»، وعام ١٩٨٥ عندما لم يفز بطله بـ «الجائزة» فى مهرجان كان عن «الوداع يابونابرت»، وتعيد تكوين وقائع إضراب الفنانين، وتستعين بمشاهد تسجيلية لأكبر اجتماعات الفنانين فى مسرح البالون، وتحلق إلى أقصى درجات الفانتازيا فى ثلاثة مشاهد من عصر الإسكندرية وعصر كليوباترة، فيها الأغنية، وفيها الرقص، وفيها الرسوم المتحركة، والحركة الواقعية والحركة السريعة.

وهذه الكتابة الحرة بين الروائى والتسجيلى، وبين الماضى والحاضر، وبين الواقعى والفانتازى، لا تعنى الفوضى. فهناك شكل يربط بين كل هذا، ولكنه شكل المذكرات، وليس شكل القصة، ويربط بين المذكرات إضراب الفنانين حيث تتم كل التداعيات منذ أن يبدأ حتى نهاية الفيلم.

والإضراب فى الفيلم يبدأ بعد مقدمة طويلة عن الممثل يمثل دور هاملت. وهو المثل الأعلى للمخرج، ثم الممثل نفسه وهو يحطم هذا المثل الأعلى، عندما يقرر أن يتزوج وينجب ويعمل فى إطار الظروف السائدة حتى يعيش. ويقع لزوجة المخرج حادث سيارة فى الوقت نفسه الذى يذهب فيه إلى مهرجان برلين، وما إن يودع المخرج زوجته وهى تسافر للعلاج فى الخارج حتى يعود إلى نقابته ويشترك فى الإضراب.

ويؤكد يوسف شاهين أن مذكراته «داخلية»، ولا تعبر عن وقائع بتعمد إلغاء التطابق التاريخى. فقد أصيبت زوجته فى حادث سيارة، ولكن إضراب الفنانين لم يبدأ بعد سفرها للعلاج فى الخارج، وإنما بعد ذلك بسنوات طويلة.، وهو لم يخرج فيلما عن هاملت، وإنما كان هذا حلما من أحلامه، وبالتالى فالبحث عن التطابق التاريخى فى الفيلم بلا جدوى.

ويعبر البطل/ اللابطل فى «إسكندرية كمان وكمان» عن مشاعره المتناقضة تجاه زوجته من ناحية، والممثل الذى يصنعه من ناحية أخرى، والممثلة التى يقترب منها أثناء الإضراب من ناحية ثالثة. كما يعبر عن مشاعر الثلاثة المتناقضة أيضا تجاهه، إنه يحبهم وهم أيضا يحبونه. ولكن الزوجة ترفض حبه للممثل، والممثل يرفض حبه له، والممثلة تدرك أنه بعيد بقدر ما هى قريبة، فتتمرد: «لست شقة للإيجار».

ويعبر يوسف شاهين فى فيلمه عن حبه القديم لأغانى أم كلثوم وعبد الوهاب ورقصات جين كيلى وفرد استير. وحبه الجديد للممثلة يسرا التى تقوم بدور نادية الممثلة، وتبدع دورا من أروع أدوارها، تصل فيه إلى ذروة النضج فى الإمساك

بأدق الخلجات الداخلية للمرأة والرجل معا. كما يعبر عن ازدرائه لكل ممثل عمل معه، وأراد أن يجعل منه هاملت، وكانت النتيجة دائما ياجو. ويعبر كذلك عن دهشته من المغامر اليونانى الشهير الذى ظل يبحث طوال عمره عن جسد الإسكندر فى الإسكندرية.

ويبدو ازدراء شاهين للممثل أقرب إلى الكراهية فى النهاية عندما يجعله الإسكندر وقد عثر عليه المغامر اليونانى تحت الأرض، ويدفع بخازوق حديدى من خارج الأرض إلى الجسد المسجى فى التابوت، فتنفجر الدماء. هنا يصبح يحيى الباحث عن هاملت هو الصورة الأخرى لليونانى الباحث عن الإسكندر: جنونهما واحد، ومصيرهما واحد، ولا يخشى يوسف شاهين القسوة على الآخرين فى هذا الفيلم لأنه يقسو على نفسه، ويحررها من الأوهام بالقسوة، وبالكشف عن هذه الأوهام من فانتازيا السيقان والأقدام، إلى تصوير سخرية الآخرين منه حتى أثناء اشتراكه فى الاعتصام والإضراب عن الطعام.

ويكافح مخرجنا ليقول كل الحقيقة، بما فى ذلك حقيقة «العقد» التى يعانى منها، مثل عقدة المهرجانات الدولية الأوروبية الكبرى وجوائزها، وعقدة «الأرض» أحسن أفلامك، وهو من الآراء التى تستفزه لأنه يعتبرها محاولة لحصاره فى موضوعات محددة، بل وحصار غربى لكل سينما العالم الثالث فى إطار موضوعات الظلم الاجتماعى والجهل والفقر والمرض.

وفى «إسكندرية كمان وكمان»، والذى صوره الفنان المبدع رمسيس مرزوق على مستوى يثبت للمقارنة مع مستوى كبار مديرى التصوير فى العالم، لحظات من التأمل الفلسفى فى الفن، كما فى مشهد إعادة تصوير اللحظة نفسها فى بداية الفيلم. ولحظات من الشعر الصافى كما فى مشهد رقص البطل العجوز مع الشاب فى المولد الشعبى.

إنها رقصة «التحطيب» الشعبية المصرية القديمة حيث يتبارز الرجال بالعصى الخشبية فى استعراض للقوة البدنية. هنا المبارزة تتصاعد بأحجام اللقطات، وببراعة رشيدة عبد السلام مونتيرة شاهين الأثيرة، والخبيرة، لتتحول إلى مبارزة للزمن بين تهافت الشيخوخة وصلابة الشباب بل وبين الرغبة فى الحب والرغبة فى القتل.. يوسف شاهين فى هذا المشهد لا يخجل من شيخوخته وقد تجاوز الستين، ولكنه فى الوقت نفسه يصيب الشباب بالخجل من شبابه الفنى وكأنه يبدأ من جديد.

المهاجر

إنه الشيخ الذى يقود شباب السينما العربية: الرمز الأكبر للتجديد فى هذه السينما، أكبر سفرائها فى العالم يوسف شاهين الذى يثرى وجداننا بكل فيلم جديد ويرفع مستوى الحديث عن السينما من القضايا المحدودة الصغيرة. إلى أكبر القضايا الفنية والفكرية. إنه كيروساوا الذى نملكه. أطال الله عمره ليقدم المزيد.

فيلم يوسف شاهين الجديد «المهاجر» حدث التسعينيات فى السينما العربية. ففى حياة كل فنان أعمال كبرى يستجمع فيها كل خبراته السابقة فى الحياة والفن معا، وفى حياة شاهين عدة أعمال من هذا الطراز أحدثها «المهاجر». إنه خلاصة مسيرة إبداعية طويلة وصعبة ومعقدة أراد فيها أن يغير السينما العربية، وقد فعل، فلم تعد كما كانت قبله، بل وأراد أن يغير الإنسان العربى: أن يجعله أكثر قدرة على التفاعل مع العالم.

العالم الفنى لكل فنان نتيجة أصالته، والدليل الوحيد على هذه الأصالة فى الوقت نفسه. والناقد أو المتفرج، وما الناقد إلا متفرج، مهنته «أن يتفرج»، يدرك العالم الفنى لأى فنان من خلال اكتشاف السمات المشتركة بين أعماله، وهذا لا يعنى التكرار كما يتصور البعض للوهلة الأولى، فالسمات المشتركة لا يقررها الفنان، أى لا يقوم بها عن عمد، وإنما توجد على نحو تلقائى تماما. قال بيكاسو يوما إننى لا أرسم، وإنما أجد، وقد لخص فى جملة واحدة ما يحتاج شرحه إلى مجلدات.

أفلام كل فنان سينمائى حقيقى من برجمان إلى كيروساوا ومن تاركوفسكى إلى فيلينى هى فيلم واحد طويل. أو بالأحرى رؤية خاصة يتم التعبير عنها من خلال صور متعددة هى هذه الأفلام. وهذا لا يعنى أن الفنان يعبر عن سيرته الذاتية فى كل أفلامه وإنما أن تصبح أفلامه هى سيرته سواء تناول فيها قصة حياته أو تحدث عن أمور لم يعايشها على الإطلاق. وأوضح دليل على ذلك «فيلم المهاجر». فقد تناول شاهين قصة حياته فى ثلاثيته الشهيرة، ولكنه فى «المهاجر» يعبر عن هذه القصة أكبر مما عبر عنها وهو يتحدث عن المخرج السينمائى الذى فعل هذا وذاك، وأخرج هذا الفيلم، وذهب إلى ذلك المهرجان إلى آخره.

زمان الفيلم أواخر حكم أمون - حوتب الثالث فى مصر الفرعونية، بعد أن تولى آخن - آتون مهمة «الشريك فى الحكم»، أو ولى العهد، أو نائب الرئيس، والمكان فى الصحراء الآسيوية على أطراف مصر حيث تعيش قبائل الرعاة. فى إحدى هذه القبائل يفضل شيخ القبيلة ابنه رام على أخوته الستة، فيكرهون هذا الأخ. ويقرر رام «الهجرة» إلى مصر ليتعلم الزراعة حتى يقى أهله شر الجوع، وشر ريح الجنوب، وشر الجفاف وفى الطريق إلى مصر يتآمر أخوة رام لقتله، ويتصورون أنهم قتلوه، ولكنه ينجو، ويسعى بكل الوسائل إلى تحصيل العلم فى قصور

الحكم ومعابد آمون حيث يملك الكهنة مفاتيح المعرفة. وفى قصر القائد العسكرى أميهار الذى يعانى العجز الجنسى تحاول سيميت زوجة أميهار إغواء رام، ولكنه يرفض رغم حبه لها، وحاجته إلى حبها، حتى لا يحول هذا الحب دون تحقيق هدفه، وبعد سنوات طويلة يلتقى رام مع أخوته، ويغفر لهم ويعود إلى أهله مسلحا بالعلم، ويلتقى مع والده الشيخ مرة أخرى.

تلك هى قصة الفيلم، ومن البدهى أنها مستوحاة من قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ومن البدهى إنه لا توجد أى مشكلة فى استلهام قصص الأنبياء، بل ربما يكون من واجب كل فنان أن يفعل ذلك لأن هذه القصص تروى للبشر على سبيل العبرة والعظة، وليس على سبيل التسلية.

ومن الواضح أن القصة كما جاءت فى الفيلم أقرب إلى قصة النبى كما جاءت فى القرآن الكريم، ولعل يوسف شاهين بذلك يكون أول فنان مسيحى يستلهم القرآن الكريم، وتلك عبقريته عبقرية مصر فى الوقت نفسه.

وقد أدى تحريم ظهور الأنبياء فى الأفلام المصرية إلى تحرير الفنان من قيود تناول شخصية غير عادية : «رام إنسان عادى تماما مثل أى انسان ممكن أن تلتقى به على قارعة الطريق، إنه يحتار ويتردد ويخطئ ويحب فتاة فى مثل عمره (هاتى) ويشتهى امرأة تكبره (سيميت) زوجة الرجل الذى اشتراه كعبد ورعاه كابن. وعندما يقاوم رام إغواء سيميت لا يفعل ذلك لأنه أكبر من الأغواء، أو لأنه قديس مثالى وإنما لأنه يحب هاتى، ويقدر صنيع أميهار، ويشفق عليه فضلا عن أنه لا يريد أن يحيد عن الهدف الذى جاء من أجله إلى مصر، وهو استيعاب معرفة «بلد النور» أو رحلة رام إلى مصر لطلب العلم هى ذاتها رحلة بطل اسكندرية ليه إلى أمريكا فى الأربعينيات لتعلم: السينما، والامتحان الذى يتعرض له رام فى اللغة الفرعونية، هو ذاته الامتحان الذى يؤديه طالب فيكتوريا عن هاملت شكسبير فى إسكندرية ليه.

وهناك ما هو أعمق من ذلك فى فيلم «المهاجر»، وما يدل عليه اختيار هذا العنوان بالذات من بين كل العناوين الممكنة. لقد جاء أجداد يوسف شاهين من لبنان كمهاجرين إلى الإسكندرية هربا من حكم الدولة العثمانية الإسلامية فى لبنان، والذى كان قد بدأ فى التداعى، ومع التداعى عرف اضطهاد أصحاب الأديان الأخرى. كانت الإسكندرية هى مصر الحضارة التى لا تفرق بين الناس بأعراقهم، مثل الدين الإسلامى الحق، وبنصوص القرآن الكريم، وكان أهل القاهرة يطلقون على أهل الإسكندرية «الخواجات»، ولكن دون عنصرية، وإنما بقدر هائل من حسن النية لمجرد وصف اختلافهم. غير أن بعض سكان القاهرة لم تكن لديهم أى درجة من حسن النية وهم يتحدثون عن «الخواجات»، وخاصة الاحتلال البريطانى لمصر، وبالأخص بعد إنشاء إسرائيل فى فلسطين.

وقد عانى يوسف شاهين كثيرا من وصفه بالخواجة سواء عن سوء أو حسن نية. وفضلا عن أن حق الهجرة هو أول حق من حقوق الإنسان، وهو ما يؤكد عليه الفيلم من أوله إلى آخره، ففى لحظة معينة من الفيلم تقترب الكاميرا من وجه رام، وهى عند يوسف شاهين تقترب وتبتعد بحساب دقيق غاية الدقة، كما فى كل الأفلام الفنية الحقيقية، نرى رام بعد سنوات طويلة من إقامته فى مصر، والشيب يغزو شعره، يستمع إلى التعليق نفسه الذى طالما سمعه عن الأجنبى وأصحاب الأصول «المصرية». فى هذه اللقطة المفتاح الداخلى الخاص إلى هذا العمل الفنى الكبير والمهم، إنه فيلم يحذر المصريين المعاصرين من العنصرية، بل ويحذر العالم كله منها فى الوقت الذى يبدو فيه وكأن هتلر قد انتصر بعد ٥٠ عاما من هزيمة قواته المسلحة.

وتناول «ثورة» آخن ـ آتون حلم قديم من أحلام يوسف شاهين، تماما مثل حلم شادى عبد السلام (١٩٣٠ ـ ١٩٨٦)، ولكن على حين توفى شادى قبل أن يحقق حلمه، وتركه مكتوبا على الورق، ها هو ذا يوسف شاهين يحقق الحلم القديم، ومثل شادى فى السيناريو، ومثل كل الفنانين الحقيقيين لا يعود شاهين إلى عصر آخن ـ آتون لمجرد تأمل التاريخ، وإنما ليتحدث عن الحاضر من خلال القديم. و«المهاجر» أيضا فيلم عن آليات «الثورة»، وفكرة «الثورة» على القديم، ودور الكهنة فى المعابد، وفى المكاتب، ودور «القوة»، والعلاقة بين «الثوار» و«الشعب».

رام يأتى إلى مصر فى عصر آمون ـ حوتب الثالث، وهو من أزهى عصور الحضارة المصرية القديمة،ولكن رام يأتى فى نهاية هذا العصر، عندما بدأ آخن ـ آتون ثورته، واضطربت الأحوال فى الإمبراطورية اضطرابا عظيما. ومن اللحظة الأولى التى يصل فيها رام إلى مصر نرى تماثيل الآلهة تباع فى الأسواق، وفى المرة الأولى التى نشاهد فيها الكهنة وكبيرهم نشاهدهم فى الشارع والشعب يقذفهم بالحجارة، والشرطة تتدخل ضد الشعب. كانت العبادة السائدة هى عبادة آمون كبير الآلهة ثم جاء آخن ـ آتون ليقول بأن هناك إله واحد فقط هو آتون ورمزه الشمس ولكن التحول من عبادة آمون إلى عبادة آتون كان بالضرورة ضد مصالح كهنة آمون. وعندما يدخل رام بالمصادفة إلى غرفة التحنيط فى معبد آمون نستمع إلى من يحذر من تزايد أعضاء جماعة آتون،

وإنهم العدو فى الداخل، وتبدو العنصرية الفرعونية واضحة فى قول كبير الكهنة بانزعاج عن رام: أجنبى فى غرفة التحنيط.

وبينما يقول التاريخ المعروف حتى الآن أن القائد العسكرى حور- محب هو الذى حطم معبد آمون الكبير- بأوامر من آخن- آتون، نرى الشعب هو الذى يحطم المعبد فى فيلم «المهاجر» ونرى الجيش يحرق بيوت الفلاحين بأوامر من كبير كهنة امون. ما يهم يوسف شاهين هو موقف الشعب بين آمون وآتون وهو آخر شئ تتحدث عنه كتب التاريخ. يرى شاهين أن ثورة آخن- آتون كانت ثورة شعبية وأن القائد لم يحرق بيوت الفلاحين إلا لإنقاذهم من الموت قبل أن يستدير ويقبض على كبير الكهنة. وينتهى فيلم «المهاجر» وقد أقام آخن- آتون مدينته (مدينة الأفق) وقبل وفاة آمون- حوتب الثالث.

لا تصل أحداث الفيلم إلى نهاية الثورة الإخناتونية وعودة آمون، فليس الموضوع هو هذه الثورة، وإنما هى شرط للتعبير عن وجهة نظر الفنان فى فكر «الثورة»، ومن ناحية أخرى للتعبير عن وجهة نظر فى الحضارة المصرية القديمة. إنه يؤكد من أول دقيقة أن مصر الفرعونية هى «بلد النور» ولكنه من ناحية يرفض أن يتعلم التحنيط رغم أنه ذروة التعبير عن التقدم العلمى فى هذه الحضارة، ويرى أن «لا فائدة من الجسد دون روح»، ويعتبر التقدم الحقيقى فى أساليب الزراعة، وتحويل الصحراء القاحلة إلى أراض زراعية مثمرة. ومن ناحية أخرى يرفض القوة العسكرية، ويقول فى الحوار بالنص «أنتم تحولون الفلاحين إلى جنود دائما فماذا لو جربتم تحويل الجنود إلى فلاحين». وقد كان آخن- آتون ذاته أقرب إلى هذا المنطق، ويقول بعض المؤرخين إنه تأثر فى هذا ببعض الأفكار التى جاءت من آسيا.

وموقف يوسف شاهين فى فيلمه يقف من النقيض الكامل من موقف شادى عبد السلام فى السيناريو الذى كتبه. شادى يرى أن آخن- آتون هزم لأنه أهمل القوة العسكرية وأن قوة مصر فى قوة الدولة المصرية، وقوة الدولة المصرية فى الجيش المصرى (جيوش الشمس) بل ويرى أن آخن- آتون لم يكن على حق فى محاولة محو الماضى تماما بتحطيم المعبد الكبير، وأن هذا ما جعل الشعب يتخلى عنه، لأن الشعب المصرى عند شادى لا يميل إلى «الثورة»، وإنما إلى الإصلاح البطىء.

ولسنا فى مجال المقارنة بين الرؤيتين، أو تفضيل هذه عن تلك وإنما فى مجال إدراك رؤية شاهين فى «المهاجر». وترتبط هذه الرؤية بما يمكن أن نسميه إسقاط هيبة التاريخ فى فيلم «المهاجر» كأسلوب فى الإخراج، فضلا عن الحوار العامى المغرق فى عاميته. يسقط يوسف شاهين الحدود الجغرافية بالتأكيد على حق الهجرة، ثم يسقط هيبة التاريخ لحساب التغنى بالإنسان ذاته. فأسلوب الإخراج يخلط بين الديكور الحديث وآثار المعابد القديمة عن عمد، ولا يعنى بملابس وماكياج الفراعنة والكهنة عن عمد، بحيث تبدو الأماكن عادية، وكذلك الملابس والماكياج وكل شىء حتى آمون- حوتب الثالث، وحتى زوجته الملكة تى، وليس فقط آخن- آتون، كلهم بشر عاديون، دون الفخامة الإمبراطورية التى نراها فى فيلم شادى عبد السلام عن «الفلاح الفصيح» مثلا، أو حتى فى فيلم كافاليرو فيتش البولندى «فرعون» يقول رام لفتاته وهى تبكى لعدم تحنيط جثمان والدتها: أغمض عينيك وفكرى فيها وسوف تشاهدين أمك. الروح تبقى هناك حيث لا أغنياء ولا فقراء»

ويزعج الحوار فى كثير من الأحيان المتفرج المصرى والعربى عموما الذى اعتاد أن يستمع إلى اللغة العربية السليمة فى الأفلام «التاريخية»، ولكن يوسف شاهين يتعمد هذا الإزعاج لأنه جزء من رؤيته للتاريخ كما نقول. يصل الحوار إلى حد قول خبير التحنيط للفتاة إن المبلغ الذى جمعته لا يكفى لتحنيط أصبع من جسد أمها ويصل أسلوب الإخراج إلى حد الكاريكاتور عندما يسقط رام مغشيا عليه وهو يشاهد احدى مراحل عملية التحنيط وعجز أميهار الجنسى لا يبرر فقط حرمان زوجته، وبالتالى محاولة إغواء رام، وإنما يعكس على نحو ما وجهة نظر يوسف شاهين فى فكرة القوة العسكرية، أو القوة بصفة عامة.

إن يوسف شاهين يستوحى قصة سيدنا يوسف عليه السلام كما جاءت فى القرآن الكريم بوجه خاص ولكنه يظل مسيحيا ربما بالمعنى القرآنى للمسيحى، فى موقفه الحاد ضد القوة، وضد العنف ومع الأخلاق الفطرية القويمة، بل إن رام يبدو أقرب إلى المسيح عليه السلام وخاصة وهو يتسامح مع أخوته فى النهاية. إن ذروة الفيلم الدرامية، وذروة القوة كما يعبر عنها الفنان، فى مشهد اخضرار الأرض القاحلة وهى لا تخضر بفضل معرفة الإنسان لفنون الزراعة، وإنما بالتحالف الوثيق بين هذه المعرفة وبين السماء عندما تهطل الأمطار. و «الماء» فى «المهاجر» لا يروى الأرض فقط ولكنه صانع الحب عندما يعترف رام لأول مرة بحبه للفتاة وسط الشلال، وعندما يبدو فى نهاية الصحراء كما أن البحر هو أول صورة نراها فى مصر «بلد النور» وعندما يقاوم رام رغبات جسده فى سيميت يهرع إلى البحيرة، ويلقى بنفسه فى الماء ليطفئ رغباته.

أما النار، فهى لا تطفأ بالماء فقط، وإنما هى الاحتراق والعذاب أيضا، وهى حمراء بلون الدم. إنها الموت مقابل الحياة وكما نسمع فى أول لقطة مكبرة لزوجة

القائد تعليق رام على التحنيط، وما فائدة الجسد من غير روح، ونراها فى الحلم الوحيد تضرب التمثال فتنفجر الدماء منه وكأنه كائن حى، نراها تحاول إغواء رام فى اللحظة التى تحترق فيها بيوت الفلاحين وتشتعل النيران. ولكن الوجود الإنسانى لا ينقسم إلى حياة أو موت، وإنما يختلط الموت مع الحياة فى كل لحظة، كما يختلط الفرح مع الحزن على نحو شديد الكثافة والتعقيد.

فى اللحظة التى ألقى فيها الأخوة بأخيهم فى قبو السفينة ليتخلصوا منه، ولد رام من جديد، وفى اللحظة التى كان فيها رام يهرب من الذئب فى الليل سقط فى الممر المؤدى إلى غرفة التحنيط، وفى اللحظة التى ماتت فيها أم هاتى ولد الحب بينها وبين رام، وفى اللحظة التى أراد فيها أميهار التخلص من رام أصبح من أقرب الناس إليه، وفى هذه اللحظة وقعت زوجة أميهار فى هوى رام، وفى اللحظة نفسها التى حرق فيها أميهار بيوت الفلاحين كان ينقذهم من الموت، وفى اللحظة التى رفض فيها رام الهروب من السجن سعدت هاتى لأن معنى ذلك أنه برىء من محاولة إغواء سيميت كما ادعت، وفى اللحظة التى تعلن فيها سيميت أن رام برئ وأنها هى التى حاولت إغواءه، وتدرك مدى عمق الحب بينهما يكون رام قد قرر العودة إلى بلاده.

ثم هناك فى «المهاجر» التناقض بين البداوة فى الدقائق العشرين الأولى من الفيلم قبل رحلة رام إلى مصر، وبين الحضارة فى مصر طوال الفيلم بعد ذلك، ويتم التعبير عن هذا التناقض ليس من خلال الأحداث الدرامية، والملابس والماكياج فقط، وإنما من خلال حركة الكاميرا أو المونتاج أيضا ففى هذه الافتتاحية نرى الهمجية فى العلاقات بين الناس وفى تصوراتهم للحياة والطبيعة، فى ملابسهم البشعة، وماكياجهم الوحشى، وكذلك فى حركات الكاميرا العنيفة والقطع الخشن بين اللقطات ولعل المشاهد الوحيدة الصافية فى هذه الافتتاحية هى المشاهد بين الأب وابنه فى الليل الحالك والقمر الأزرق ينير الدنيا، أو فى النهار، وهما يأكلان البلح الأحمر تحت فروع شجرة يستظلان بها من لهيب الشمس.

وكما تخرج من الزمن إلى الحلم مرة واحدة فى حلم سيميت الدامى، لا نعود إلى الماضى إلا مرتين فقط، وفى المرتين إلى لقطة واحدة للأب وهو يودع ابنه الحبيب المسافر إلى مصر (محمود المليجى يودع ابنه المغادر على السفينة فى اسكندرية ليه، وميشيل بيكولى يودع ابنه المغادر على الجمل فى المهاجر). ومتى يتذكر رام والده: فى المرة الأولى وهو ينجو من الموت فى القبو وفى المرة الثانية بعد أن قرر أن يرحل وأستاذه لزراعة الأرض القاحلة، وبين الواقع والخيال يقدم يوسف شاهين رقصة سيميت وسط أطلال المعابد حيث ترقص للفرعون آخن ـ آتون، ولكن روحها تحلق مع رام. ويترجم شاهين تحليق الروح بصريا بلقطة يطير فيها الجسد فى حجم متوسط وباستخدام خاص للعدسات، فهكذا أطار المخرج (نور الشريف) عندما وصل إلى نيويورك لأول مرة فى «حدوتة مصرية».

لم يسبق أن جمع فيلم مصرى أو غير مصرى هذه البانوراما الطبيعية الشاملة لمصر. إنه وصف مصر بالسينما: الصحراء والجبال والحقول والشلالات والمعابد والواحات إنها مصر من أقصاها إلى أقصاها: الصعيد وسيناء والفيوم وسيوه وما رأت عين مصر من قبل بكل هذا التنوع والجمال، وفيلمنا أيضا عن الصحراء. لقد كان من المخجل أن يكون فيلم دافيد لين الإنجليزى عن لورانس هو أدق وأجمل الأفلام عن الصحراء. وها هو ذا «الخواجة» يوسف شاهين كما أثبت أنه صانع أعظم فيلم عربى عن الأرض يقدم أعظم فيلم عربى عن الصحراء. نعم هو ليس من القرية، ولا من الصحراء، ولكن من قال إن الإبداع الحقيقى ليس فى التعبير عما لا يعرفه الفنان.

وبالطبع لم يبدع يوسف شاهين هذه التحفة وحده/ هناك إضاءة رمسيس مرزوق الذى يصل فى هذا الفيلم إلى أعلى المستويات فى العالم، ويعبر ببلاغة عن مصر الضوئية، ومونتاج رشيدة عبد السلام الذى ساهم فى التفرقة بين البداوة والحضارة. كما ساهمت هى فى تأسيس فن المونتاج بين القص واللصق وبين الإبداع الدرامى عن طريق العلاقات بين اللقطات، وملابس ناهد نصر الله التى حققت ما يريده شاهين فى التفرقة بين البداوة والحضارة من ناحية، وبين الفخامة الإمبراطورية وتأنيث الآلهة الفرعونية، وموسيقى محمد نوح الذى حافظ على الخيط الرفيع بين الاستعراض وبين التوغل الروحى فى الشخصيات، وخاصة فى العلاقة بين سيميت ورام. ثم هناك فريق الممثلين والممثلات تحت القيادة الماهرة لمايسترو خبير من أكبر الأدوار إلى أصغرها هو ذا حسن عبد الحميد يولد من جديد على الشاشة فى دور كبير الكهنة، وحنان الترکی فی دور هاتی، بل وأحمد بدير فى أقصر أدوار حياته وأبرعها (دور الفنان اللواطى).

ها هو ذا يوسف شاهين يقدم نجما جديدا فى الدور الرئيسى وهو خالد النبوى فى دور رام، ويعيد تقديم صفية العمرى فى دور وحشى من أدوار افتتاحية الهمجية، ويعيد تقديم سيف عبد الرحمن فى دور قصير رائع وهو دور صاحب السفينة الحنون الذى أنقذ رام من الهلاك: وكما يكتشف «المهاجر» حسن عبد الحميد فى السينما يكتشف سيد عبد الكريم فى

دور الأستاذ وأحمد سلامة فى دور شقيق هاتى، والمجموعة التى قامت بدور الأخوة. ويأخذ ميشيل بيكولى القلوب ويهفو بالأرواح فى دور الأب ويعزف محمود حميدة فى دور أميهار ويسرا فى دور سيميت عزفا ثنائيا عميقا وبديعا: البرود الكامل فى مواجهة الغليان المطلق.

لقد قدمت يسرا دورا آخر يضاف إلى أدوارها الصعبة التى تكشف فيها عن موهبتها الكبيرة، وتمكنها من السيطرة على الكاميرا، ووصلت إلى ذروة النجاح فى مشاهد الصراع الداخلى بين واجباتها كزوجة، وعاطفتها كامرأة. ثم فى مشاهد استقرار الحب فى أعماقها إلى درجة رفعتها إلى الاستغناء عن كل شىء حتى الحبيب ذاته.

شحاذون ونبلاء

أسماء البكرى (ولدت فى القاهرة عام ١٩٤٧ وتخرجت فى كلية الآداب جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٠) سينمائية من مصر عركت كل مهن السينما مع يوسف شاهين، ومع عديد من المخرجين الأجانب الذين صوروا أفلامهم فى مصر لأنها تجيد الإنجليزية والفرنسية وأخرجت خمسة أفلام تسجيلية من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٥ قبل أن تخرج فيلمها الروائى الأول «شحاذون ونبلاء» عام ١٩٩١ عن رواية ألبير قصيرى.

وقد تميزت أفلام أسماء البكرى التسجيلية القصيرة (قطرة ماء ٧٩ - دهشة ٨١ - بورتريه ٨٣ - الرخام ٨٤ - الظاهر ٨٥) بطموح واضح للتعبير الشخصى المتميز، فهى من ذلك النوع من المخرجين الذين لا يصنعون الأفلام لمجرد صنع الأفلام، وإنما للتعبير عن الذات، وهذا ما يتميز به فيلمها الروائى الأول أيضا. وهى فى ذلك تتفق مع ألبير قصيرى الذى يقول فى حديثه مع شاكر نورى (كل العرب ١٧ إبريل ١٩٨٩) إننى كاتب ولست روائيا.

يوضح ألبير قصيرى مايقصده قائلا: القصة نفسها لا تهمنى، إننى أبتدع قصة لا ضع فيها شخصيات تعكس تفكيرى.. هذا كل مافى الأمر. ثمة مسافة بين الروائى وبين الكاتب. الروائى يكتب أى قصة تقع بين يديه، أما الكاتب فهو يكتب دائما الكتاب نفسه. على سبيل المثال بالنسبة لى كل كتبى عبارة عن كتاب واحد لأننى أمتلك مفهوما عن العالم، أما الروائى فهو يكتب أية قصة يمكن أن تكون جميلة ومحبوبة بشكل جيد، غرضها تمضية الوقت دون أن يحاول إزعاج القارئ أو تغيير فكرة من أفكاره.

الروائى لا يغير حياتك عند قراءته، لكن الكاتب يفعل ذلك».

ولد ألبير قصيرى فى القاهرة فى ٣ نوفمبر عام ١٩١٣ من عائلة مصرية لبنانية، وعاش فى باريس منذ عام ١٩٣٠ أى منذ كان فى السابعة عشرة من عمره، ولكنه ينقطع عن الحياة فى مصر، فشارك فى حركة الفن والحرية أثناء الحرب العالمية الثانية مع رمسيس يونان وفؤاد كامل وجورج حنين وكامل التلمسانى وأنور كامل وغيرهم من أعلام هذه الحركة، وكانت أحدث زياراته للقاهرة عندما صدرت الترجمة العربية لروايته «شحاذون ومتعجرفون» باسم «شحاذون ومعتزون» عام ١٩٨٩ من ترجمة محمود قاسم، ثم أثناء تصوير فيلم أسماء البكرى عن الرواية نفسها باسم «شحاذون ونبلاء» عام ١٩٩٠.

ولكن علاقة ألبير قصيرى بوطنه الأصلى مصر لا تقتصر على «الزيارات» فكل رواياته السبع التى صدرت فى الفترة من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٨٥ تدور أحداثها فى مصر رغم أنها مكتوبة ومنشورة بالفرنسية، ماعدا روايته السابعة «طموح فى الصحراء» التى صدرت عام ١٩٨٥، فتدور فى إمارة عربية بترولية دون تحديد اسم هذه الإمارة.

يقول قصيرى الذى فاز بجائزة الأدب الفرانكوفونى عام ١٩٩١ فى حديثه مع شاكر نورى «إننى أولا وقبل كل شىء أعتبر نفسى كاتبا مصريا أكتب باللغة الفرنسية»، ويقول «المصادفة وحدها شاءت أن تكون الفرنسية لغتى».

لم يكن لدى خيار لأنى تعلمت الفرنسية منذ طفولتى، ونسيت اللغتين العربية والإنجليزية اللتين كنت أجيدهما».

ويعيش قصيرى حياته الخاصة كجزء من رؤيته للعالم، فقد تزوج مرة واحدة لفترة قصيرة من ممثلة فرنسية، ولكنه عاش ويعيش دائما فى حجرة بفندق صغير فى باريس. يقول: كتبى هى إيراداتى الوحيدة لأنها تترجم إلى معظم اللغات وتعد للشاشة. إننى لا أحتاج إلى أموال طائلة للعيش، لا أمتلك سيارة، وأعيش فى غرفة بفندق صغير. إننى أعيش تماما كما تعيش شخصيات رواياتى، كما أنى لا أحب فكرة الامتلاك. كلما كانت لديك ممتلكات كثيرة كلما زادت همومك».

ورويات ألبير قصيرى هى «بشر منسيون» التى يذكر غالى شكرى فى الأهرام (٨ مارس ١٩٨٩) أنها ترجمت إلى العربية فى طبعة محدودة عام ١٩٤٦، و «منزل الموت المؤكد» التى أخرجها جلال الشرقاوى عام ١٩٦٩ فى فيلم «الناس اللى جوه»، و «شحاذون ومتعجرفون»، و «كسالى الوادى الخصيب»، و «العنف والفشل»، و«مؤامرة على بنك» ثم «طموح فى الصحراء». وقد سبق إنتاج «شحاذون ومتعجرفون» فى فيلم فرنسى من إخراج جاك بوتورنو عام ١٩٥٧، ويقول قصيرى عن هذا الفيلم فى حديثه مع شاكر نورى إنه لم يكن على مستوى الرواية «لأنهم غيروا الشخصيات لذلك فقد العمل نكهته».

وتتابع رواية قصيرى مثل تتابع فيلم أسماء البكرى. فبطله اللا بطل «جوهر»

يستيقظ فى حجرته على السطح على زحف مياه تغسيل جاره الميت، ولكن الفيلم يرتبك فى إيضاح هذا الأمر، وليس ليكن الشاعر الشاب صديق «جوهر» مسكن محدد، ولكن يفهم من الفيلم أنه يعيش مع أمه، ويرى «جوهر» أن «ما يفعله الشحاذ عملا مثل بقية الأعمال»، بل و «العمل الوحيد المقبول منطقيا»، ولكن لا أحد يستطيع إدراك ذلك من العلاقة بين «جوهر» والشحاذ فى الحارة. ويعيش «جوهر» على صياغة خطابات الست أمينة صاحبة بيت الدعارة فى الحارة ويكتب أحيانا بعض الخطابات الغرامية للعاهرات الأميات، ولكن المتفرج على الفيلم لا يفهم ذلك، بل ويبدو من المشهد الرئيسى الذى يدور بين «جوهر» والعاهرة أرنبة وكأن طلبها بأن تكتب له خطابا إلى خالها أمر يحدث لأول مرة.

يصف ألبير قصيرى «جوهر» قائلا «تمنحه الست أمينة من وقت لآخر قطعة معدنية فئة عشرة القروش، والتى لا دخل له سواها. تكفيه كى يعيش. فهو يدفع مبلغا بسيطا كأجرة لغرفته. أما بالنسبة لطعامه، فإن تجار الحى يشعرون بالسعادة وهم يقدمون له ما يسد رمقه، فهم يحبون حديثه كثيرا. يعامله البعض كنبى. ينظرون إليه باحترام شديد، لكن جوهر لم يعتمد أبدا على مثل هذه المجاملات. فهو لم يطلب شيئا أبدا». وهذا الوصف الدقيق لحياة البطل اللابطل بصفة عامة لا يمكن الإحساس به من خلال الفيلم، فهو يبدو أقرب إلى مجذوب فاقد الوعى اختار حياة التشرد ولا أحد يعرف كيف يعيش: رجل أزعجه مايحدث فى العالم فانعزل عنه.

يقول «جوهر» فى الرواية إنه معجب بالشاعر الشاب «يكن» لأنه «يشعر بلذة الحياة: الحياة بلا كرامة. فإن يكن المرء حياء أمر فيه الكفاية لتحقيق السعادة»، ويتساءل «أى كرامة. ليس تاريخ البشرية سوى كابوس دموى طويل بغباءات من هذا النوع. كأن وجود الإنسان حى ليس كرامة فى حد ذاته». ولا يعبر الفيلم من قريب أو بعيد عن هذا المعنى بالنسبة لشخصية يكن، أو العلاقة بين يكن وبين «جوهر». ويستبعد الفيلم من الرواية دخول «يكن» السجن، وكتابة الصحف عنه كشاعر، مما يزيد من ارتباك وغموض شخصيته.

والصديق الآخر «لجوهر»، وهو الموظف الثورى الحالم الكردى الذى يحب العاهرة نائلة، ويريد إنقاذها من بيت الدعارة والزواج منها يبدو أقرب إلى الكاريكاتير، وخاصة عندما يخفى وجهه بعدد من صحيفة وهو يتوارى عن الشرطة بعد أن يقوم «جوهر» بقتل أرنبة فجأة فى نفس اليوم نفسه الذى استيقظ فيه على مياه تغسيل جاره الميت. والمتفرج يدرك بصعوبة أن واقعة القتل حدثت فى اليوم نفسه رغم الأهمية الدرامية لذلك. فالأحداث فى الرواية فى الفصل الأول إلى الفصل الخامس تدور كلها فى يوم واحد، بدايته مياه الموت وذروته القتل ونهايته دخول السكير إلى محل الحلاق لينهى حديث «جوهر» والكردى عن الجريمة.

ولولا الحوار الشارح فى الفيلم عن الجريمة التى ترتكب دون دافع، لبدا «جوهر» قاتلا عاديا تماما. وهذا الحوار فى أية حال لا يوضح أبعاد هذه الجريمة كما صورها ألبير قصيرى. يقول الكاتب عن «جوهر»: «تساءل عما يمكن أن يحدث له، وعما إذا كان ما اقترفه قد ارتكبه فى زمن بعيد حين كان يعيش عيشه الأشراف والموقرين. بالتأكيد كان سيعتبر نفسه وحشا ولا يستطيع أن ينام من الندم. أما الآن فلا أهمية لشىء. أليس هذا تقدما ملحوظا. لقد قطعت هذه الجريمة كل الأواصر التى تربطه بماضيه الكاذب. خلاص حقيقى. لم يستبعد متاعب الضمير. لكنه يؤمن أن كل ماحدث ليس سوى تجربة».

أما الذى دفع «جوهر» إلى هجرة عمله وحياته كأستاذ جامعى يعيش فى الحى الأفرنجى، فيعرضه الفيلم فى مشهد ساذج لأستاذ يصرخ فى المدرج أن كل شئ كاذب. يقول قصيرى «قام بتعليم الطلبة طوال عشرين عاما كل الفلسفات الكاذبة المعبقة بالغبار»، ويقول «لم يترك الجامعة التى كان يقوم بالتدريس فيها، أو شقته فى الحى الأفرنجى إلا بحثا عن جذور جديدة للمعرفة»، فأين هذا من ذلك المشهد الساذج، ويبدو اختيار «جوهر» للحياة فى الحى الشعبى فى الفيلم لمجرد أن الحى فقير، أما فى الرواية فيقول الكاتب «ليس للقوة الدرامية أى تأثير على الأشخاص الذين لا يقرءون الصحف. فالعذاب لا يمكن أن يمس هؤلاء الناس. ويبقى الحى الشعبى هو المكان الوحيد البعيد عن العنف. يمكنه أن يعيش فيه حياة صحية تحركها الدوافع البسيطة، أما أى مكان آخر فيبقى جنونا».

وفى مشهد ساذج آخر ومرتبك وغامض يتناول الفيلم العلاقة بين ضابط الشرطة نور الدين المكلف بالقضية وبين والده المدعى العام، وهى علاقة حب ـ كراهية بين الأب السادى الذى يستغل منصبه «فى إشباع ساديته» كما يصفه ألبير قصيرى، وبين الأب الذى يجد صعوبة شديدة فى الحياة حسب رغباته الجنسية المثلية بسبب عمله كضابط شرطة، وبالتالى تتحول علاقته مع صديقه سمير إلى علاقة حب ـ كراهية بدورها. وإن كان الفيلم قد نجح فى تصوير شخصية سمير كما وصفه الكاتب بأنه «لا يتشبه بالنساء مثل أقرانه».

ومن العلاقات السوريالية إذا جاز التعبير فى رواية ألبير قصيرى العلاقة بين الشحاذ والمعوق الذى فقد ساقيه

وذراعيه وبين زوجته العملاقة «كأنها عمارة من عشرة أدوار» على حد تعبير الكاتب، وهى العلاقة التى أثارت دهشة جوهر عندما أدرك أن الزوجة العملاقة تغير على زوجها. يقول قصيرى: «بلغ إعجاب «جوهر» مداه. لم يصدق أن هناك شيئا يمكن أن يثير دهشته. الغيرة من رجل مقعد. حقا إن جنون النساء لا حدود له». ويقول: «مشهد الغيرة هذا يعلن حقيقة مهمة: بدائية الإنسان، فرغم كل العجز الذى أصاب المقعد، لاتزال القوى الحسية ماثلة فيه. ليس لأنه رجل يبحث عن الجنس، ولكن يأمل مثل كل الناس أن يكون «مركز الكون»، وهذه العلاقة المدهشة من الصعب أن يدركها المتفرج على الفيلم من خلال تلك اللقطات المتلعثمة والتى زادها ظلام الليل ابهاما.

وكما أدرك «جوهر» أن يكن قد عرف أنه القاتل، أدرك أن «نور الدين» قد توصل إليه فاعترف أمامه. ولكن «نور الدين» لا يقبض على «جوهر» وإنما يستقيل من عمله، يقول ألبير قصيرى: «وعندما خرج «نور الدين» من قسم الشرطة كان قد أدرك أن «جوهر» هو القاتل الحقيقى. ولكن ماذا يهمه الآن. لقد قرر أن يقدم استقالته ويعيش حياته كصعلوك. صعلوك أمر سهل. ولكنه سيد متكابر. أين يجد الكبرياء. لا يوجد أمامه سوى ملل لا ينتهى. وحاجة كبيرة للسلام. للسلام وحده».

يقول أديب الفرنسية المصرى: «قال جوهر يجب أن نختار: التقدم أم السلام، وقد اخترنا السلام. وتترجم أسماء البكرى ومعاونها حسام الدين زكريا فى السيناريو الذى كتباه المعنى المقصود ترجمة أدق من محمود قاسم عندما تختار تعبير «راحة البال» بدلا من السلام، وهذا هو المقصود بالفعل.

لقد كتب ألبير قصيرى روايته عام ١٩٥٧ فى الوقت الذى اختارت مصر فيه التقدم، وأخرجت أسماء البكرى فيلمها عن الرواية فى الوقت الذى لا تملك فيه مصر اختيار راحة بال، ولكن من الخطأ التعامل مع هذا النص الأدبى وذاك النص الفيلمى على هذا النحو كما ذهب بعض نقاد السينما فى مصر. فالرواية ليست سياسية، ولا كذلك الفيلم، وإنما هى من أصداء الأدب الوجودى فى فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية، ويبدو فيها تأثير رواية «الغريب» لألبير كامى واضحا تماما، وأشعة الشمس الذى دفعت ميرسو إلى القتل تماثل أشعة الذهب المزيف فى ذراع أرنبة الذى دفع جوهر للقتل.

المشكلة فى هذا الفيلم وأى فيلم عن نص أدبى ليست مدى مطابقة الفيلم للنص الأدبى، ومدى تعبيره عنه، وإنما مدى صلاحية النص الأدبى للتعبير عنه فى السينما أصلا، ومدى قدرة صناع الفيلم على هذا التعبير. ورواية ألبير قصيرى لا تصلح للسينما لأن لغة السينما لم تصل بعد إلى القدرة على التعبير عن الأفكار الفلسفية المجردة إلا فى عدد محدود من الأفلام على مدى نحو قرن كامل بعد وجودها، وربما لم يتمكن من ذلك إلا مخرج واحد فقط وهو أندريه تاركوفسكى. ومن ناحية أخرى فقدرات صناع الفيلم محدودة للغاية خاصة إذا كان قياس هذه القدرات بالوصول إلى التعبير عن الأفكار الفلسفية المجردة. لقد تحولت الرواية إلى حدوتة دون أن يكون لها حدوتة، وظهر منها على الشاشة مالا قيمة له فى الرواية، ومالا يمكن أن يصنع فيلما فى الوقت نفسه.

أحلام صغيرة

يبدأ فيلم «أحلام صغيرة» أول الأفلام الروائية للمخرج خالد الحجر، وهو نفسه كاتب السيناريو، بأطلال وخرائب ونعش يسير وراءه صلاح السعدنى، ومنزل يحترق وأمامه ميرفت أمين تحتضن طفلا رضيعا، ومجذوب يتقافز بين الأطلال، وامرأه مجنونة شاردة.

وعلى شريط الصوت تروى الشخصية الرئيسية، وتتجسد كلماتها صورا، كيف تزوج والده من والدته هدى (ميرفت أمين) فى السويس عام ١٩٥١، وكان كل أطفالهما يموتون عند الولادة، وكيف استشارا المجذوب، فطلب منهما أن يطلق اسم غريب على مولودهما القادم حتى يعيش، وبالفعل نرى الأسرة تحتفل بمرور أسبوع على مولد غريب عام ١٩٥٤، ثم نرى والده يقاتل فى حرب السويس عام ١٩٥٦، ويسقط شهيدا.

وينتهى الفيلم لقطات البداية نفسها مع إضافة شاهد قبر غريب (١٩٥٤ - ١٩٦٧) وهو الشخصية الرئيسية التى تروى على شريط الصوت فى البداية، والذى لقى مصرعه تحت عجلات إحدى سيارات الجماهير التى توجهت إلى القاهرة يوم ٩ يونيو ١٩٦٧ لمطالبة عبد الناصر بالعدول عن استقالته بعد هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧.

ويعود صوت غريب ليوضح أن اللقطات التى تتكرر وتغلق الدائرة تدور أثناء حرب الاستنزاف عام ١٩٦٩ حيث احترق منزل هدى وقتل زوجها صلاح صاحب المنزل وصاحب المطبعة التى كان يعمل بها غريب منذ بلغ الثامنة، وأن هدى تحتضن طفلها الرضيع الذى حملت به سفاحا من صلاح، فلما عرف تزوجها يوم ٥ يونيو ١٩٦٧ وهاجر معها إلى القاهرة بينما فضل غريب البقاء فى السويس مع محمود المناضل السياسى الناصرى الذى كان يقاتل مع والده عام ١٩٥٦ ويتوجه غريب بالحديث إلى الطفل أخيه من أمه متمنيا له حياة أفضل فى المستقبل يحقق فيها «أحلامه الصغيرة».

ومعنى هذا أن صوت غريب (الراوية) سواء فى البداية أم النهاية يأتى

بعد أن يلقى مصرعه، ويدفن فى قبره، وهو خطأ درامى فادح يحير المتفرج، ويعزله عن الفيلم. أما اذا كان المقصود اعتبار موت غريب تحت عجلات إحدى سيارات جماهير عبد الناصر عام ١٩٦٧ موتا رمزيا، فهذا لا يبرر الخطأ الدرامى من ناحية، ويدل على أن المخرج المؤلف لا يعرف ماهى الرمزية من ناحية أخرى.

وبقدر التكامل الدرامى فى شخصية صلاح بقدر التهافت الدرامى فى شخصية محمود. إننا نرى صلاح يعمل فى مطبعته، ويملك منزله، ويحصل على هدى وعندما تحمل يتزوجها، كما نراه على النقيض من محمود سياسيا، بل ولديه من «الحكمة» مايجعله يشعر بالهزيمة القادمة فى ١٩٦٧ دون غيره من أهالى السويس. أما محمود فلا نعرف له عملا، ولا نراه إلا وهو يقاتل عام ١٩٥٦، أو هو يطبع المنشورات التى تقول: «بالروح بالدم نفديك ياجمال» عام ١٩٦٧. وعندما يطالبه صلاح بثمن طبع المنشورات يهدد باتهامه بالخيانة الوطنية، وعندما تطلب منه هدى الابتعاد عن ابنها غريب يعدها بذلك وهو يكذب. وتقول له هدى «كفاية اللى عملته مع أبوه»، أى إنها مقتنعة بأن محمود «أفسد» زوجها والد ابنها وتسبب فى استشهاده.

وطوال الفيلم يتطلع غريب إلى صورة عبد الناصر وهو يسير فى حديقة منزله مع ابنه عبد الحكيم، ويحلم بأن يكون فى موضع الإبن، ويتجسد الحلم فى أحد مشهدين يدوران خارج الواقع. وعلى حين ينتهى مشهد حلم غريب بأنه مع عبد الناصر بالقبض على غريب بتهمة التسول، ينتهى الحلم الثانى أو بالأحرى الكابوس الذى نرى فيه كل شخصيات عالم غريب بمظاهرات التأييد التى سبقت حرب يونيو. ويشترك غريب فى هذه المظاهرات وقد بلغ الثالثة عشرة، وهو يضع على رأسه ريش الهنود الحمر، ويردد مع الجماهير حى على الكفاح.. حى على الكفاح.

والشخصيات الثانوية فى عالم غريب عجوز يونانية جاءت إلى السويس مع زوجها وهى شابة، وتتحسر على الحدائق التى كانت تنتشر فى المدينة أيام الملك، والتى تحولت إلى خرائب وأطلال. والجاره زوجة العجوز التى تعانى الحرمان، وتحاول إغواء غريب، والتى يراها غريب عشية يوم الهزيمة تخون زوجها، كما يرى فى اليوم نفسه علامات الحمل السفاح على والدته. وهناك فى عالم غريب أيضا المرأة المجنونة أم أحمد التى فقدت ولديها أحمد ومحمد فى حرب عام ١٩٥٦، والتى تملك الحكمة بدورها مثل صلاح وتصرخ فى الشوارع بعد أن وقعت الهزيمة «قلت لكم ماتروحوش.. ماتروحوش».

وعندما تنشب الحرب يوم ٥ يونيو، وبعد أن يتزوج صلاح من هدى، ويقرر الهجرة معها إلى القاهرة يجلس غريب مع الجميع فى اليوم الرابع يستمعون إلى خطاب عبد الناصر يوم ٩ يونيو، وما إن يقر بالهزيمة ويعلن استقالته، حتى يتحرك الناس رفضا للاستقالة، ماعدا غريب الذى يهتف غاضبا «انتم كدابين». وفى الشارع يلقى غريب مصرعه كما ذكرنا تحت عجلات إحدى سيارات جماهير التأييد التى تهتف «لاتتركنا.. لاتتركنا».

لقد كانت هزيمة ١٩٦٧ كارثة كبرى، ولازلنا نعانى بعض آثارها حتى اليوم رغم الانتصار العسكرى فى حرب ١٩٧٣. ويملك خالد الذى ولد عام ١٩٦٣ فى السويس، وكل أبناء جيله والأجيال التالية، الحق فى أن يلعنوا الماضى الذى أدى إلى تلك الهزيمة، وليس من الضرورى بالطبع أن يتناول الفنان الأحداث التى عاصرها دون غيرها، ولكن خالد الحجر الذى كان فى الرابعة من عمره عام ١٩٦٧ لم يعاصر هذه الحرب، ولم يعوض ذلك بالمعرفة الكافية التى تمكنه من التعبير الجيد عنها، فالفيلم تجميع لكل «الكليشيهات» التى شاهدها فى أفلام أخرى أغلبها ردىء. أى أنه فيلم مستمد من الأفلام، وليس من واقع المعايشة أو من واقع المعرفة.

وإلى جانب نمطية الشخصيات التى تعرف مسارها ومصيرها من أول ظهورها، مثل شخصيات الأراجوز وخيال الظل، يعتبر فيلم «أحلام صغيرة» نموذجا من نماذج «التعسف الدرامى» فى أوضح صوره. أى أن المخرج المؤلف تسيطر عليه فكرة واحدة محورية هى إدانة عصر عبد الناصر، وفى سبيل التأكيد على هذه الفكرة لا يعنى بالمنطق الدرامى الداخلى، ولا حتى بالمنطق الإنسانى البسيط، فضلا عن عنايته بحقائق التاريخ الأولية. إنه يريد لبطله الصغير أن يقول «انتم كدابين» حتى لو كان ذلك فى موقف لايمكن أن يصدق فيه المتفرج ذلك، ويريد له أن يموت تحت عجلات سيارة من سيارات جماهير عبد الناصر، حتى لو كان يتحدث على شريط الصوت فى البداية والنهاية بعد موته. ويريد لزوج الأم أن يقتل فى حرب الاستنزاف حتى تكتمل دائرة القتل فى حروب عبد الناصر: الأب عام ١٩٥٦ والابن عام ١٩٦٧، وزوج الأم عام ١٩٦٩ وتصبح الأم (وربما يقصد بها مصر) وحيدة مع الرضيع الذى يواجه المجهول أمام المنزل المحترق، حتى لو كان زوج الأم قد هاجر من السويس عام ١٩٦٧، ولا يوجد أى مبرر لعودته إليها إلا لكى يموت عام ١٩٦٩.

وهناك أخطاء تفصيلية كثيرة تؤكد أن المخرج لم يبذل الجهد الكافى لمعرفة موضوعه. فالصبية فى مصر لم يرتدوا ريش الهنود الحمر لافى عام ١٩٦٧، ولا

قبله، ولابعده. ولم تكن هذه شعارات المظاهرات عام ١٩٦٧، لاقبل الحرب ولابعدها. ولم تكن المنشورات من وسائل النظام، وإنما المعارضة، ومن السذاجة المفرطة تصور طبع منشورات تقول «بالروح بالدم نفديك ياجمال».

الموضوع الكبير، وهو عصر عبد الناصر، لا يخفى التعسف الدرامى، ولا يخفى عدم المعرفة الكافية بالموضوع، كما لا يخفى ضعف الإخراج، وخاصة فى مشاهد الحرب ومشاهد المظاهرات البدائية، وفى الاستخدام النمطى لأغانى عبد الحليم حافظ السياسية لإثبات أن الشعب كان مخدوعا فى «أحلامه الكبيرة»، ومشاهد ردود أفعال الحرب، وإحصاء الطائرات التى يتم اسقاطها فى البلاغات «الكاذبة»، وعن ذلك من «الكليشيهات» التى تجعل المتفرج يستهلك الصور والأصوات فى سلبية تامة، ولايدرك لماذا كانت الحرب، ولا لماذا كانت الهزيمة، فالهزيمة لم تكن أخلاقية بحتة كما يصورها الفيلم بالربط بينها وبين الخيانة الزوجية والحمل السفاح، ولم تكن حتمية حتى يدركها الأسطى صلاح دون غيره، والمرأة المجنونة دون العقلاء.

والتطرف فى إدانة عهد عبد الناصر إلى درجة الحسرة على العهد الملكى الذى كانت فيه السويس عامرة بالحدائق، ثم تحولت إلى أطلال وخرائب فى عهد عبد الناصر، وإلى درجة المقارنة الفجة بين ابن عبد الناصر وابن الشهيد فى حرب ١٩٥٦، لاتخفى ضعف التعبير عن مدينة السويس فى فيلم «أحلام صغيرة» حيث لاتبدو شخصية المدينة إلا فى مشهدين عابرين لسوق السمك وضفتى القناة، ولا تخفى ضعف استخدام الوثائق التسجيلية عن الحرب داخل الدراما. الموضوعات الكبيرة والمواقف لاتجعل الأعمال الصغيرة كبيرة، ولا تمنح السطحية عمقا.

خالد الحجر لايدرك أن العيب لم يكن فى الأحلام الكبيرة، وإنما فى أحلامه الصغيرة!

سرقات صيفية

ينتمى «سرقات صيفية» أول أفلام مخرجة يسرى نصر الله إلى مجموعة أفلام السيرة الذاتية التى بدأت مع يوسف شاهين، وتعتبر من أبرز اتجاهات حركة الواقعية الجديدة فى السينما العربية فى الثمانينيات، وهو اتجاه ينقل السينما العربية إلى مرحلة جديدة من التطور بعد أن عاشت عقودا طويلة تعتبر السيرة الذاتية من المحرمات فى ذاتها، ولأنها تتناول بالضرورة وتناقش العائلة والفرد.

ويتميز فيلم يسرى نصر الله بين أفلام هذا الاتجاه بل وفى كل تاريخ الأفلام المصرية بأنه أول فيلم روائى مصور على مقاس ١٦ ملليمتر وأن أغلب ممثليه وممثلاته من الهواة. صحيح أن الفيلم نقل بعد ذلك على مقاس ٣٥ ملليمتر المعتاد حتى يمكن عرضه فى دور العرض التى يعمل أغلبها بهذا المقاس. ولكن الأساس فى تصوير الفيلم على مقاس ١٦ هو تخفيض الميزانية، وبالتالى تحرير الفيلم من قيود الميزانية الكبيرة التى تفرض الخضوع بدرجة أو أخرى لمقتضيات السوق حتى يمكن استردادها، ولهذا الغرض نفسه يمثل أدوار الفيلم عدد من الممثلين والممثلات الهواة وعدد قليل جدا من الممثلين المحترفين وإن كانوا ليسوا من النجوم.

لقد كانت مثل هذه الأفكار لتحرير التعبير السينمائى من قيود الميزانية الكبيرة، أو حتى الميزانية العادية، ومن بين الأفكار التى نوقشت طويلا فى جماعة السينما الجديدة فى نهاية الستينيات، ولكنها ظلت حلما لم يستطع أى من فنانى تلك الحركة تحقيقه. ولعل ما يزعج حقا هو تصريحات مخرج الفيلم ومنتجه الفنان الكبير يوسف شاهين فى مهرجان كان وفى مناسبات أخرى وقولهما إن الفيلم تكلف أربعمائة ألف دولار. فهذا يعنى مليون جنيه، وهذا يعنى أنه أكبر إنتاج فى تاريخ الأفلام المصرية، فلم يوجد بعد الفيلم الذى تكلف مليون جنيه.

ولو صدق أن «سرقات صيفية» تكلف مليون جنيه، فمعنى هذا ببساطة أنه لم يكن هناك أى مبرر لتصويره على مقاس ١٦ ثم تكبيره إلى ٣٥، وإن كان هناك ما يبرر فنيا عدم إسناد الأدوار إلى النجوم ولو فى فيلم بمليون جنيه، ومما يزعج فى تلقى هذا الفيلم أيضا تصريحات مخرجه الذى لا يريد أن ينسى بدايته كناقد، بينما عليه أن ينسى ذلك وهو يتحدث وهو فيلمه، إذ لا يستطيع أحد أن يكون مخرج الفيلم، وناقده فى الوقت نفسه، فهو يصرح بأن فيلمه غير سياسى، وأن فيلمه كذا وكذا. ومن العجيب أن يكون هناك فيلم عن أسرة إقطاعية فى عام القرارات الاشتراكية، وأن نستمع إلى صوت عبد الناصر فى أجزاء كثيرة من الفيلم فى الراديو، ثم نقول إن الفيلم لا علاقة له بالسياسة.

وحقيقة أن فيلم «سرقات صيفية» يمثله عدد من الهواة وغير المعروفين تعنى أنه ينتج خارج السينما السائدة تماما، ولكن هذا لا يعنى أنه لا يتوجه إلى جمهور السينما بكل فئاته بما فى ذلك جمهور السينما السائدة. فالفيلم بموضوعه وأسلوبه ومضمونه ينتمى إلى سينما المثقفين ولكن هذا لا يعنى أنه موجه إلى المثقفين فقط، وإنما إلى كل الناس بكل مستوياتهم الثقافية، وتعبير سينما المثقفين لا يجب أن يكون مزعجا لأى طرف من أطراف العملية الإبداعية سواء الفنان أم المتلقى العادى أم الناقد. تماما مثل كلمة الفلسفة، ولعل من أبرز علامات التخلف والارتباك فى المفاهيم القول الشائع البغيض بلاش فلسفة.

هذا فيلم لمخرج مثقف لا يخفى ثقافته. ونحن نقول هذا لمعرفتنا الشخصية به، وإنما هذا ما ينطق به عمله. فهو مثلا يتأثر بالسينما الألمانية التى لا يعرفها أحد فى مصر من جمهور السينما على الأقل، بل وبأكثر مخرجيها رفضا للسينما السائدة، وللاتجاهات الفنية التقليدية مثل كلوج وجان ومارى ستراوب. وليس فى هذا مايزعج على الإطلاق، وإنما على العكس تماما، فما أحوج السينما المصرية إلى تنوع الاتجاهات والأساليب، وإلى التجارب الجديدة حتى لو وصلت إلى حد التطرف. وما أشد حاجة السينما المصرية إلى سينما المثقفين أو بالأحرى الذى لا يخفون ثقافتهم وهم يصنعون أفلامهم. إن من شأن وجود هذه السينما تبديد الركود، وشحذ همم التغيير، وزلزلة الجمهور.

وعرض فيلم «سرقات صيفية» فى العديد من مهرجانات أوروبا وأمريكا لا يعنى أكثر مما يعنيه. بمعنى أن نجاح فيلم فى مهرجانات العالم، وإقبال هذه المهرجانات على عرضه شىء جميل ورائع، ولكنه ليس من بين الاسباب التى تجعلنا نراه فيلما مهما، أو تجربة جديدة لها قيمتها وتأثيرها على المدى القريب أو على المدى البعيد.

يكتب يسرى نصر الله على الشاشة فى بداية فيلمه «سرقات صيفية» عبارة يوليو ١٩٦١. وفى منزل إحدى العائلات الاقطاعية فى الصعيد تدور الأحداث. والسيناريو الذى كتبه المخرج لا يروى قصة، وإنما مجموعة انطباعات عن حياة هذه العائلة فى تلك الفترة، وهى فترة القرارات الاشتراكية التى أعلنها الرئيس عبد الناصر فى يوليو ١٩٦١.

الأم تطلب الطلاق، العمة تقرر الزواج من رجل سياسى مقرب من السلطة لعله يخفف من خسائر العائلة بسبب القرارات الاشتراكية. والجدة تعيش فى عالمها الخاص، والخادمة السوداء تفقد عقلها لاتهامها بالسرقة بعد أن قضت عمرها تخدم العائلة، وابنة العم داليا تناصر الفلاحين وتسرق أجهزة الراديو من المنزل لتقدمها إليهم حتى يستمعوا إلى خطب عبد الناصر، وترتبط بصداقة حميمة مع عبد الله الفلاح الذى تخرج فى الكلية الحربية.

ثم هناك الطفل ياسر الذى يحتفل بعيد ميلاده يوم ٢٦ يوليو أثناء قضاء إجازة الصيف فى منزل العائلة الريفى، وهو تاريخ ميلاد المخرج عام ١٩٥٢، والذى يمكن اعتباره الشخصية المحورية، وإن كنا لا نرى كل الأحداث من وجهة نظره. ويشهد ياسر طلاق أمه، وموت جدته، وعندما يحاول تقليد روبين هود، فيسرق من الأغنياء ليعطى الفقراء، يقبض على صديقه ليل الفلاح الذى اشترك معه، ويقضى ليل عدة أيام فى السجن.

ومرة أخرى يكتب يسرى نصر الله على الشاشة سبتمبر ١٩٨٢ لنرى ياسر وقد أصبح شابا يعود من بيروت بعد أن قضى هناك عدة سنوات، ويتوجه إلى منزل العائلة فى القرية بعد أن تحول إلى أطلال، ويعرف أن عبد الله مات فى حرب ١٩٦٧، وماتت أمه حزنا عليه، وأن صديقه «ليل» سوف يهاجر إلى العراق فى الغد، فيذهب لوداعه.

وتبدو رؤية المخرج للعالم الذى يعبر من خلال معالجته للتفاصيل الدقيقة فى لوحته الانطباعية. إن أسلوبه فى الكتابة أو الإخراج أسلوب عقلانى بارد لا يستهدف إثارة عواطف المتفرج ضد أو مع شخصية أو أى موقف، وإنما إثارة التفكير فى معنى ما نشاهده على الشاشة. ولكن هذا لا يعنى أنه بلا موقف. فالفلاح الذى تمكن من دخول الكلية الحربية بفضل ثورة يوليو مات فى حرب ١٩٦٧، والقرارات الاشتراكية بعد أكثر من عشرين سنة (١٩٦١ - ١٩٨٢) كانت نتيجتها هجرة الفلاحين إلى العراق، والمستفيد الوحيد الذى نراه فى الفيلم هو السياسى الانتهازى ابن الطبقة الوسطى الذى حقق حلمه فى الزواج من إحدى بنات العائلات الإقطاعية.

ونحن نرى مشهدا كاريكاتوريا بالأبيض والأسود والحركة السريعة للباشا الجد الذى أقام الإقطاعية، ولكننا لا نرى فى المقابل صورة عبد الناصر وهو يخطب، وإنما نستمع إلى صوته فى الراديو فقط، رغم وجود التليفزيون فى ذلك الوقت. ونرى أحد الفلاحين من الخدم وهو ينعى حظه البائس لأن تكليفه بمهام معينة لحفل عيد ميلاد ياسر أدى إلى عدم خروجه فى مظاهرات التأييد لعبد الناصر، وخسارته ربع جنيه مكافأته من أجهزة السلطة على الخروج فى المظاهرة.

ومن بين مشاهد النهاية فى الفيلم مشهد يستمع فيه البطل إلى حوار شهير فى فيلم رد قلبى أثناء إذاعة الفيلم فى التليفزيون، وهو مشهد انضمام بطل الفيلم إلى الضباط الأحرار الذين قاموا بثورة يوليو وقائدهم يقول له أنت الآن من الأحرار يا على، ويردنا هذا المشهد عام ١٩٨٢ فى فيلم يسرى نصر الله إلى عام ١٩٥٢ لنتأمل ماذا حدث بعد ٣٠ سنة من الثورة، وتتأكد هذه الرؤية التى يعبر عنها الفيلم من خلال موقف الخادمة السوداء، فهى تخرج من البيت ثائرة بعد اتهامها بالسرقة، ولكن ما إن تأمرها السيدة بالعودة حتى تعود فى ثوان.

كما تتأكد رؤية المخرج من خلال تقديمه للفيلم فى كتاب نصف شهر المخرجين فى مهرجان كان ١٩٨٨ حيث يقول: «هل صحيح أن الجيش أسس اشتراكية فى مصر. ولكن المهم إزاء أى فيلم ليس ما يقوله المخرج عنه، وإنما ما يقوله الفيلم ذاته.

وهذا الفيلم كما أقرؤه يقول إنه لا ثورة ١٩٥٢ ولا قرارات ١٩٦١ غيرت من الواقع فى مصر تغييرا حقيقيا والكل فى هذا الفيلم يسرق: ابن الفلاح وابن الإقطاعى، الخادمة السوداء وابنة العم داليا، العمة وزوجها الجديد الانتهازى، والدولة ايضا.

ولا أحد يناقش حق أى فنان فى التعبير عن رؤيته مع أو ضد الثورة، من وجهة نظر يمينية، أو أخرى يسارية، ولكن المشكلة فى فيلم يسرى نصر الله إنه يقول نصف الحقيقة عن كل شىء، وأنه طموح إلى صنع سينما خالصة بأسلوب عقلانى، ولكنه غير متمكن من أدواته الحرفية، كما أنه لم يوفق فى صياغة حوار فنى مقنع.

نصف الحقيقة عن الثورة، لأن بعض مظاهرات التأييد الريفية الساذجة كانت بالفعل تخرج مقابل ربع جنيه لكل فرد، ولكن هناك مظاهرات معروفة لم تكن تخرج بترتيب السلطة ولا بمليار جنيه. ونصف الحقيقة عن الإقطاع لأن تكوين الإقطاع فى مصر يختلف عن تكوينه فى أوروبا، وخصوصية هذا التكوين لاتبدو فى الفيلم، كما أن رد فعل الإقطاع لم يكن محاولة استرضاء السلطة الجديدة، وإنما قتل الفلاحين وحرق الأرض منذ قضية عدلى لملوم ١٩٥٢ إلى قضية كمشيش ١٩٦٦ . ونصف الحقيقة عن الفلاح لأنه هاجر إلى العراق بعد الانفتاح والبترول، ولكنه كان قبل الثورة يخشى من مجرد دخول قسم البوليس. ونصف الحقيقة عن حرب ١٩٦٧ لأن الفلاح الذى دخل الكلية الحربية لأول مرة مات بالفعل فى هذه الحرب، ولكن حرب يونيو لا تعبر عن فشل الثورة، فقط.

بل إن الفيلم لا يتجاوز نصف الحقيقة أيضا فى العلاقات الإنسانية بين أفراد العائلة الإقطاعية، وبينهم وبين الفلاحين. ولا يتجاوز نصف الحقيقة فى الحديث عن العلاقات العاطفية والجنسية بين داليا وعبد الله وبين ياسر وليل.

ففى حوار الفيلم يقول ياسر موجها الحديث إلى ليل لم أحب أحدا سواك، وفى تقديم المخرج يقول «كنت أتصور أن لدى كثيرا أقوله لأصدقائى الفلاحين ولكنى لم أجد ما أفعله فى حضورهم غير مراقبة جمالهم. وليس معنى القول بأن الفيلم يعبر عن نصف الحقيقة عن كل شىء إننا كنا نفضل أن يقول كل الحقيقة، أو إننا نطالبه بأن يقول كل الحقيقة فى أفلامه القادمة، فعمل الناقد ليس توجيه الفنان إلى ما يجب صنعه، وإنما تحليل ما صنعه كما هو. لقد اختار يسرى نصر الله أن يقول نصف الحقيقة، أو هو يرى أن هذه الحقيقة بينما نرى أنها نصفها، والنقد كما قال سارتر يوما لقاء بين حرية الفنان وحرية الناقد من أجل حرية المتلقى ■

السينما
عرب
وفرنسيون



تجربة الإنتاج المشترك

ورقة مقدمة من غرفة صناعة السينما المصرية

قد يعتبر الإنتاج المشترك أسلوبا مهما ومؤثرا فى رحلة الفن وفى النشاط السينمائى فى أى بلد من بلدان العالم فعن طريق هذا الإنتاج وهذا التعاون يتم الاستفادة من خبرة الآخرين ويتم تطوير وتحديث النشاط السينمائى وبذلك يعتبر الإنتاج عنصرا مهما فى تقدم وازدهار السينما فى بلد ما.

.... عرفت مصر الإنتاج المشترك منذ زمن مبكر من تاريخ السينما فى مصر فى عام ١٩٣١ شاركت عزيزه أمير فى بطولة فيلم إنتاج مشترك بين مصر وتركيا وفرنسا من إخراج المخرج التركى ارطغرل محسن بك وهو فيلم ناطق بالعربية والتركية والفرنسية وعرض فى القاهرة فى ١٩٣٢/٢/٤.

وكان لابد للسينما المصرية أن تنفتح على السينما فى الدول العربية فكان هناك العديد من التجارب للإنتاج المشترك مع لبنان كذلك هناك محاولات للإنتاج المشترك مع العراق ففى عام ١٩٤٧ تعاونت شركة أفلام مصرية وشركة أفلام عراقية وأنتجت فيلم ابن الشرق من بطولة الفنانة مديحه يسرى أمام الممثل العراقى عادل عبدالوهاب من إخراج إبراهيم حلمى.

ثم كانت تجربة استوديو مصر عام ١٩٥٠ فى إنتاج مع ايطاليا لفيلم الصقر ،بطولة سامية جمال - عماد حمدى ومن إخراج صلاح أبو سيف حيث تقرر أن يتم إنتاج الفيلم من نسختين نسخة عربية بطاقم فنانين وفنيين مصريين ونسخة ايطالية بطاقم فنانين وفنيين إيطاليين واستمر الحال فى تقديم أعمال مشتركة هنا وهناك حتى كانت تجربة شركة كوبرا فيلم بعد قيام القطاع العام السينمائى حيث قامت الشركة المذكورة فى منتصف الستينيات بإنتاج عديد من الأفلام المشتركة مع إيطاليا بأبطال اجانب مع أبطال مصريين.

ومن الأفلام التى قدمتها الشركة المذكورة .. أبو الهول الزجاجى - ابن كليوباترا - اليمامه يجب ألا تطير .. ولكن التجربة لم تؤد الهدف منها من حيث استفادة السينما المصرية من الخبرة الأجنبية والوصول بالسينما المصرية إلى العالمية عن طريق النجوم المعروفين والذى كان من المتوقع اشتراكهم فى بطولة هذه الأفلام بالمشاركة مع النجوم المصريين حيث تم الاستعانة بمجموعة من نجوم الدرجة الثانية والثالثة ومخرجين غير معروفين عالميا وبذلك لم تحقق التجربة النجاح المطلوب والمأمول.

على الرغم من تأثير عدم نجاح تجربة كوبرو فيلم فقد استمرت السينما المصرية فى الاهتمام بالإنتاج المشترك وذلك عن طريق المجهودات الفردية ومنها:

تجربة يوسف شاهين فى الأفلام الآتيه:

الناس والنيل	١٩٧٢	الاتحاد السوفيتى
العصفور	١٩٧٤	الجزائر
عودة الابن الضال	١٩٧٦	
الوداع بونابرت	١٩٨٥	فرنسا
اليوم السادس	١٩٨٦	فرنسا
المهاجر	١٩٩٤	فرنسا

وتجربة عبد الله المصباحى

سأكتب اسمك على الرمال	١٩٨١	المغرب
أين تخبئون الشمس	١٩٨١	المغرب

تجربة أسماء البكرى - فيلم شحاتين ونبلاء

تجربة يسرى نصر الله - فيلم أحلام صغيرة

تجربة خيرة بشارة فيلم الأقدار الدامية عام ١٩٨٢ مع الجزائر.

تجربة أحمد رشدى فيلم أغنية الوداع عام ١٩٨١ عن حياة الفنان عبد الحليم حافظ.

تجربة سميرة خاشقجى فيلم عصفور الشرق عام ١٩٨٦.

ومن الحقائق التاريخية إلى يجب التوقف عندها كثيرا القيام بتصوير أفلام أجنبية كثيرة داخل مصر منها:

الوصايا العشر ، الخرطوم ، كيلوباترا وقيام الفنانة كاميليا بالتمثيل فى فيلم إنجليزى عن مكافحة المخدرات، كما قامت الفنانة شادية بالقيام ببطولة فيلم مع اليابان بالاشتراك مع أكبر مطرب يابانى. ■

تراث
شادى
عبد السلام
.. بقية



الحصن

فيلم لم يكتمل

صلاح مرعى

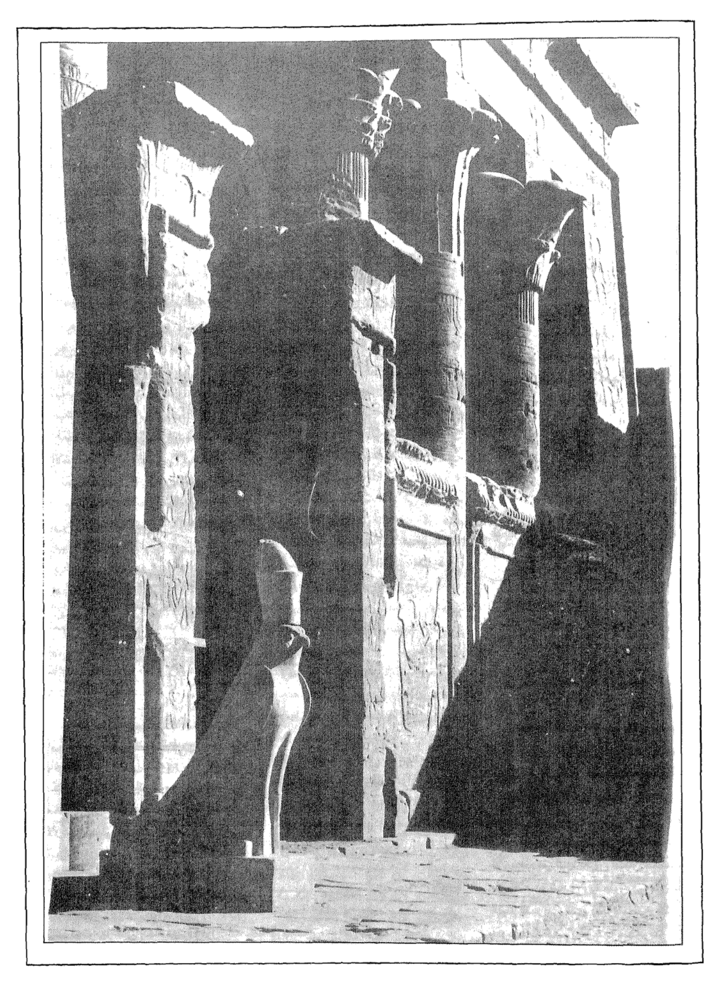
فى إدفو - ١٩٧٥

ذهبنا فى نهاية الصيف قاصدين معبدها «معبد حور» للمعاينة.. كان شادى ينوى تصوير بعض مشاهد فيلمه أخناتون هناك.

ما زالت لقطات الزيارة الأولى فى الذاكرة، اتساع النيل شرق المدينة صفاء الضوء والحقول والنخيل والشجر.. صرحا المعبد يرتفعان دائما فوق بيوت المدينة.. طريق المدينة الرئيسى من النيل إلى المعبد. ما زالت معظم بيوت المدينة من الطين وشرفاتها من الخشب، تذكرنا بمناظر الأقاليم فى القرن الماضى.. المقاهى على الجانبين، تمتد كراسيها حتى الطريق تحت الشجر.. قصبة المدينة وحوانيتها العتيقة، وصرحا المعبد شامخان من فوقها.. الساحة المؤدية للمعبد وقد زينها بعضهم برسومات شعبية متواضعة تاج الفرعون أصبح طرطوراً.. والصقر تحول إلى حمامة.. والكوبرا فقدت هيبتها.

مدخل الزيارة بحرى المعبد من خلفه، لأن الأطلال ومن فوقها بيوت المدينة قبلى المعبد تسد الطريق إلى الصرح، على يسار الداخل كافتريا، لم تسلم من تلك الرسومات الشعبية، وعلى اليمين غرب المعبد تمتد الأطلال الطينية. أشجار ذقن الباشا العتيقة الداكنة الخضرة تعطر ساحة المدخل، الحائط الغربى للمعبد يمتد إلى العمق حاملا نصوصه ونقوشه حتى يلتقى بالصرح العملاق.. المعبد شاسع .!، وأمام الصرح، المعبد ضخم.. وداخل الفناء المعبد كامل.!، فى ظلامه من الداخل تنساب الشمس أشعة مضيئة حتى تلمس الأرض. أو تلمس نقشا أو حرفا على الأعمدة والجدران، بقع من الضوء تتلألأ فى كل مكان. تتابع أشعتها المضيئة حتى تتلاشى فى الظلام، يخفت الصوت فلا يسمع خطو الأقدام، قمة هرمية مضيئة سابحة فى الظلام، إنها قمة ناووس الإله، هنا قدس الأقداس..!.

فى الليل.. قرب المعبد.. التف الناس حول مسرح صغير. أقاموه وسط الساحة



ضموا دكتين من الخشب.. المغنى شيخ ضرير.. الكل يعرف اسمه «بوالريم» يغنى أغنيته المشهورة «العبور».. الناس يتبادلون معه قفشات مرحة جمع مضىء فى ظلام الليل الشيخ صعيدى من إسنا.. ألف الأغنية احتفالا بذكرى العبور..

مع الناس أجهزة كثيرة فقد حرصوا على تسجيل الأغنية..

بدايتها مدح للنبى وآل بيته:..

«يا آل بيت النبى إنتو دائما ع البال

موالى أحبة رسول الواحد المتعال

لاجل المشرف هواكم فى الفؤاد لا محال له محله

لاجل العبور ياكرام عندى لكم موال»

.....

ولا تخلو الأغنية من الدعابة والاستعلاء على العدو والاستهانة به ووسط هذه الدعابة يظهر الاعتقاد بأن النبى «سيد الأبطال» قد خاض المعركة هو وآل بيته والملائكة إلى جوار الجنود

.....

«ديان غفلان بيشرب سوبر واحنا عبرنا فى ستة أكتوبر ويوم العاشر من رمضان فى الإذاعة سمعنا بيان وسمعنا فى كذا جرنان. اسمع كلام الفنان شوف مائير بتجول كلام تبكى زى طفل عيان كنت فين يا ديان...

كان فيها النبى وآل البيت كان النبى فى الأمام قال لها: كنت مع شارون باتمتع بعيد الغفران شفت رجال من كل مكان جيوش من إنس ومن جان ممكن ملائكة من الرحمن خدو باراليف وجميع لاركان أدينى جيت لك حيران، وفى السياسة بقيت تعبان».

....

وتستمر الأغنية بهذه الروح الساخرة رغم احتوائها على إنشاد دينى وقور.

ويتخلل الأغنية إيقاع سريع بالطبلة والرق مأخوذ عن نوع من الذكر الدينى معروف فى جنوب الصعيد.

كانت مهمة الزيارة تستغرق يومين.. ولكن بعد سهرة «بو الريم» قرر شادى مد الزيارة.. رغم معاناته من السكن فى اللوكاندة الوحيدة بالمدينة. فقد كان صاحبها حانوتيا يحتفظ بمعداته الجنائزية من نعش وخلافه فى «التراس» ولا مفر من مصاحبتها لفترة من الزمن نستمتع فيها بنسيم الشمال العليل.

وبدأنا جولات ليلية نلاحق الموالد والأفراح فى إدفو وما حولها من قرى.. نسجل الإنشاد والذكر والأغانى .. ولاحظنا حرص الناس على تسجيل هذه المناسبات.. ولاحظنا أيضا أن الحوانيت فى إدفو والقرى المحيطة تبيع الشرائط المسجل عليها هذه الاحتفلات والناس تقبل على شرائها وصور المغنين والمنشدين مطبوعة عليها.. ولا توجد شرائط مطربى العاصمة إلا فى النادر .. أغلبها شرائط أم كلثوم.. وفى أثناء هذه الجولات صادفنا رقصة تسمى الكف بهرت شادى بجمالها.. وهى منتشرة فى إدفو وما حولها.. وهى مزيج من الغناء والحركة الإيقاعية.. يقودها منشدان يرتجلان الشعر العامى بلهجة إدفو.. يحدد أحدهما القافية ويستمر الارتجال عليها إلى أن يغيرها الآخر.. وخلفهم مجموعة من الرجال يرددون فقرة بعينها.. ويصفقون بأكفهم وهم يركعون بقدم على الأرض .. فى وضع من أوضاع حور .. وإيقاعها يعتمد على الكف والدفوف ثم تدخل امرأة متشحة بالسواد تدور أمام «الكفيفة» ويدور المنشدان حولها.. حركتها بسيطة ولكنها تنضبط مع الإيقاع.. على رأسها مبخرة.. يتصاعد منها دخان البخور مضيئا فى ظلام الليل.. وهى رقصة سريعة إيقاعها عنيف يستحوذ على الوجدان .. ولكن اللغة قاصرة عن وصف جمالها كان شادى يعرف كثيراً عن إدفو وعن معبدها من قراءاته ويعرف تاريخها وماضيها قبل هذه الزيارة .. ولكن الزيارة أتاحت له التعرف على حال أهلها اليوم ربما تغيرت الديانة.. واللغة.. ولكن أهلها لم يتغيروا عن الأمس فى أمور كثيرة.. شيخ ضرير يغنى للعبور بجوار المعبد.. ومن حوله الناس يشاركون بحماس فى فرحة النصر.. وقد رسخ فى اعتقادهم أن شخصياتهم الدينية المقدمة قد شاركت فى المعركة وقادت الجيوش إلى النصر.. فى المكان نفسه احتفل جدودهم كل عام، بانتصار حور بحديت وأتباعه المقدسين .. على الأعداء وطردوهم من كل بقعة أرض فى البلاد كما احتفلوا فى المكان نفسه بانتصار حور بن إيزيس على عدوه ست رمز الحاكم الأجنبى بالإسكندرية واسترداد عرش أبيه.. بل ربما كانت رقصة الكف بإيقاعها العنيف الأخاذ وآلاتها الموسيقية العتيقة جزءاً من الاحتفال بعرس حور وحاتحور بعد النصر. ويتساءل شادى ألا تذكرنا لهفة الناس على تسجيل أغانيهم واحتفالاتهم؛ بكهنة إدفو- أيام الاستعمار البطلمى- الذين كرسوا جهدهم لبناء المعبد حتى يحفروا على الحجر نقوشهم وأساطيرهم واحتفالاتهم المقدسة فى مواجهة عدو دأب على دمج ثقافة البلاد فى ثقافته؟؟

مشروع أفلام إدفو

عدنا إلى لقاهرة ومعنا حصيلة من الأغانى والمواويل والإنشاد والذكر بعضها سجلناه فى الرحلة لمناسبات حضرناها والبعض الآخر اشتريناه من سوق إدفو لم نحضره .. وتوالت السهرات حول إدفو ومعبدها فى مكتب شادى مع مجموعة الأصدقاء من السينمائيين الشبان معظمهم من تلامذة شادى ويعملون فى مركز الفيلم التجريبى الذى يديره وطرح شادى فكرة عمل أفلام يخرجها مجموعة من

مخرجى أسرة المركز حول إدفو ومعبدها دون أفكار أو سيناريو مسبق ولكن تبعا للانطباع الذى يخرج به كل منهم بعد زيارة المنطقة ويكون هذا المشروع بمثابة تجربة أولى يمكن تعميمها على باقى أقاليم مصر وتحمس الجميع للمشروع وتكونت مجموعة المخرجين من شادى عبد السلام، وإبراهيم الموجى. وعاطف الطيب .. ومحمد شعبان ويمول المشروع مركز الفيلم التجريبى وقد استغرق تدبير الميزانية والمعدات بعض الوقت فالمركز كان تابعا لهيئة السينما من الناحية المالية ولم تكن له ميزانية مستقلة وكان المركز يحصل على أمواله تبعا لمقدرة شادى على استخلاصها من فائض أموال الهيئة إذا كان هناك فائض وفى أضيق الحدود وأقل الميزانيات.

وعدنا إلى إدفو فى مايو ١٩٧٦ للاستطلاع والتصوير ومعنا معدات متواضعة وعدد من العمال. كاميرا واحدة لأربعة أفلام لتوفير الإيجار، ورجعنا بعد عشرة أيام إلى القاهرة لاستنفاد الميزانية المتواضعة التى وفرتها الهيئة وبعد عام تمكن شادى من تدبير بعض الأموال لرحلة قصيرة تالية، ولم تكف الميزانية كالمعتاد، وكانت هناك رحلة ثالثة فى يونية ١٩٨٠، وكانت حصيلة هذه الرحلات الثلاث فيلم «إدفو» إخراج إبراهيم الموجى ومدته حوالى عشرون دقيقة وفيلم «مقايضة» إخراج عاطف الطيب ومدته حوالى عشر دقائق، وفيلمان لم يكتملا، فيلم «أطفال من إدفو» إخراج محمد شعبان، وفيلم شادى عبد السلام «الحصن» موضوع هذا المقال..

فيلم «إدفو» إخراج إبراهيم الموجى

بدأ إبراهيم تصوير فيلمه بعد أيام من وصولنا قضاها فى جولات داخل إدفو والقرى المحيطة بها.. كانت معنا وحدة إضاءة واحدة وكاميرا واحدة بمعداتها لتصوير الأفلام الأربعة، وكان على إبراهيم أن ينتظر دوره لأن الأفلام الأخرى تصور بالنهار فلماذا لايصور موضوعه بالليل.. بدأ يلاحظ الحياة فى إدفو فى الليل فلاحظ أن الناس يؤجلون معظم أعمالهم الخاصة حتى الليل هربا من حر النهار وللاستفادة بوقت الليل لزيادة دخولهم الصغيرة كما لاحظ أيضا أن هذه الزيادة تعد طفيفة إذا ماقورنت بالجهد المبذول فى العمل.

نص الفيلم

تظهر عناوين الفيلم على الواجهة الداخلية للمعبد التى يحرسها تمثال الصقر حورس.. يتقدم خفر المعبد نحو الباب الحديدى ويغلقونه فقد انتهت مواعيد الزيارة .. الكاميرا تتراجع وتخرج من البوابه الخارجية بعد أن ودعت قرص الشمس المجنح المنقوش أعلاها .. تتجه الكاميرا نحو البيوت فوق الأطلال .. مع مغيب الشمس وأصوات القرية فى المساء .. المصور يحمل الكاميرا الخشبية وجردل الأحماض فى يده ويختفى خلف الأطلال المحيطة بالمعبد فى طريقه إلى قريته.. وينشط صياد الحيوانات البرية فينصب فخا فوق الأطلال فى الخلاء المحيط بالمعبد .. يقوم بعملية تمويه ماهرة .. وينسحب بعيدا .. الليل يهبط فوق المدينة .. سيدة مسنة تغزل الصوف بمغزل يدوى، طفلة صغيرة فى منزل آخر تجمع خيوط الغزل لفائف .. وفى مكان آخر يسهر النساج أمام النول الذى أقامه فى داره .. وفى السرجة يدير الحمار حجر الطاحون الضخم.. مجموعة من الرجال تدير ذراع المكبس الخشبى الذى يقاومهم.. جهد كبير.. صاحب السرجة يمد يده محاولا الوصول لقاع البئر ويستخرج حصيلة اليوم.. كمية ضئيلة من الزيت.. وفى المساء أيضا يسهر الخياطون فى حوانيتهم القديمة بالقصبة .. يماطلون كالعادة فى المواعيد.. وزبائنهم من الشباب متلهفون على استلام جلابيبهم لاستكمال الأناقة رغم شعورهم المنكوشة.. كانت موضة الوقت أخذوها عن نجوم السينما وكرة القدم، الحلاق يتخذ من رصيف الشارع مكانا للعمل فى ظل شجرة رغم أنه لا يعمل بالنهار .. مرآة مكسورة. على حائط من الطين.. دكة خشبية قديمة .. ربما تستخدم للانتظار فقد يأتى أكثر من زبون .. الحلاق يتسلى بتصفيف شعره أمام المرآة فى انتظار الزبون .. وعندما يرزقه الله يجتث شعر الزبون من الجذور .. وعند اقتراب الفجر يسمع الصياد صيحة الثعلب وقد وقع فى الفخ.. يسارع نحوه ليحصل على الصيد .. الكل يعمل والعائد قليل .. الجزار مسترخ على الدكة فوق الرصيف .. والخطاف خالٍ لا يحمل سوى ورقة التسعيرة .. والتسمات تداعب كفتى الميزان.. السكاكين عاطلة مرصوصة لا عمل لها.. طاسة مليئة بالزيت .. سطحها يتوتر بالغليان .. يستقبل قرص الطعمية مبتهجا.. ونسمع صوت اللقاء «تش»، وعند الفجر يرحل عن إدفو من يبغى الرحيل .. موقف سيارات الأجرة .. طفل يعمل بنشاط . يفتح باب السيارة . لكل راكب حتى لا يتلفه الركاب.. يقوم بغسيل السيارة وينادى على الرحلة القادمة.. نفر أسوان .. نفر دراو .. وعندما يكتمل عدد الركاب يصعد الطفل فوق سطح السيارة.. تنطلق السيارة.. وفى الطريق تشرق الشمس.. وسرعان ما يشتد لهيبها .. تتوقف السيارة ويضع السائق الطفل فى حقيبتها .. ليحميه من الشمس أو ليتفادى مخالفة المرور.

فيلم «مقايضة» إخراج عاطف الطيب

هو أول فيلم يخرجه عاطف الطيب بعد تخرجه من المعهد العالى للسينما .. يقع السوق خارج المدينة قبلى المعبد ..

الخلاء واسع من حوله يفصله عن المعبد أرض خلاء واسعة لا زرع بها ولا شجر.. ثم يظهر المعبد واضحا بين الأطلال والبيوت المحيطة به.. والسوق له بوابة حديدية للدخول ويحيطه سور من شرائح الحديد وتنتشر به مظلات مبنية أعمدتها بالطوب وأسقفها من الخشب .. يشبه الأسواق القديمة المنتشرة في الأقاليم خارج المدن.. يتقابل فيه الفلاحون وأهل المدينة يوما فى الأسبوع للبيع والشراء، فى هذا اليوم يشتد الزحام ويعلو الصياح والغبار.. وتشتد حرارة الشمس.

«نص الفيلم»

فلاح فوق حماره .. يتقدم إلى السوق الأسبوعى وهو يسحب بقرته.. غلال .. بقول .. توابل .. أدوات زراعية .. دواجن .. حيوانات خضراوات.. أقمشة صارخة الألوان.. كل شيء متوفر حتى الذهب القشرة والأساور البلاستيك .. البضاعة مفروشة على الأرض تحت مظلات القماش التى أقامها الباعة..

الفلاح يدخل السوق يبيع بقرته.. يتجول بالسوق .. يشترى سلاحا حديديا للمحراث .. يركب حماره ويتوجه إلى سوق المدينة.. الحوانيت الصغيرة وعربات الباعة تسد مدخل القصبة .. البضاعة مكدسة .. أطباق ملونة من البلاستيك.. مرواح كهربائية .. أجهزة تسجيل .. أجهزة راديو ترانزستور مختلفة الأحجام والأشكال .. الفلاح وحماره يشقان طريقهما وسط الزحام .. يتوقف طويلا أمام البضائع المعروضة.. كلها مغرية .. يقرر أخيرا شراء راديو ترانزستور.. ويعود الفلاح إلى قريته.. وقد ارتفع صوت الراديو يذيع بعض الأغانى. ومقتطفات من نشرة الأخبار.. يعود الفلاح إلى قريته بدون البقرة.

«أطفال من إدفو»

إخراج محمد شعبان

تم تصوير معظم أجزاء الفيلم ولكنه لم يكتمل.

فكرة الفيلم

صرحا المعبد فى الصباح الباكر من بعيد .. المكان خال.. صمت.. يسمع صوت زقزقة عصافير يتردد صداه.. يقطعه الصمت من حين لآخر..

فناء المعبد.. من ارتفاع عالٍ.. تتابع أعمدة الرواق حتى يظهر صرحا المعبد من الداخل .. بيوت المدينة تظهر خلال الصرحين.. البيوت صغيرة عالية فوق الأطلال .. قريبة من المعبد.

يتداخل صوت العصافير مع صوت طفل يتعلم أحرف الهجاء. ألف باء. جيم... صوت مجموعة أطفال تردد الحروف خارج أحد المنازل الصغيرة.صوت الأطفال مستمر.. داخل المنزل حجرة صغيرة جدرانها من الطين وسقفها سعف النخيل.. الأطفال جالسون على الأرض.. جلابيبهم بيضاء.. شعرهم محلوق.. يشبهون تماثيل الأطفال من فترة العمارنة.. أدوات الكتابة البدائية فى أيديهم.. أقلام البوص والمحابر الصغيرة.. يكتبون على قطع من الصفيح يغطيها الصدأ.. وعلى قطع خشبية .. يظهر العريف جلبابه أبيض ويلبس عمامة بيضاء. يقرأ الفاتحة الأطفال يرددونها آية.. آية.. تأتى أصوات من الخارج أجانب يتحدثون بلغة أجنبية .. تتداخل أصواتهم مع صوت العريف والأطفال .. ويتشتت انتباههم.. صوت طلقات نارية.. الصغار يتدافعون خارجين من الكتاب .. علامات الفضول على وجوههم الصغيرة.. الأطفال يتجمعون فوق الأطلال ينظرون داخل فناء المعبد خلال الأبواب الجانبية .. خليط من الأجانب والمصريين فى الفناء وبين أعمدته.. معداتهم وحقائبهم الفضية تعكس ضوء الشمس .. كاميرا ضخمة تقف على قضبان قطار .. حوامل ولمبات عملاقة ولوحات فضية فتاة أجنبية شعرها ذهبى ورجل يلون وجهها.. رجل لا يشبه الأجانب ملابسه ملونة لغته أجنبيه.. جمع من الناس خلف الكاميرا.. أحد الأشخاص يحمل علبا كثيرة يوزعها عليهم.. الأطفال يتهامسون.. العلب وقد فتحوها وبداخلها ورق فضى وأكل وفواكه.. الناس يأكلون داخل المعبد.. الأطفال يتابعون بفضول.. شخص يعطى أوامر تضيء اللمبات ويبدأ العمل، الشخص نفسه يتحدث بعصبية يعلو الضجيج وتتداخل الأصوات.. يجمعون أشياءهم ويرحلون عن المعبد.. الأطفال ساهمون.. طفل يتجرأ ويتقدم نحو المعبد.. يخطو نحو الفناء مترددا.. يمسح الأرض بعينيه.. علب من الصفيح .. وأوراق... وبقايا كثيرة.. يدخل بهو الأعمدة الظلام يشعره بالرهبة يتطلع إلى نقوش المعبد.. يرى الأعمدة الضخمة.. يتقدم نحو البهو التالى.. مازال مترددا ويتطلع لنقوش البهو التالى.. ثم يتقدم.. يتوقف على عتبة قدس الأقداس. العصافير ترفرف.. يرتفع صوت زقزقتها.المعبد من الخارج شامخ فى ضوء الغروب.

الحصن

أما شادى فقد اختار معبد حور بنقوشه وأساطيره لكى يحكى لنا. كيف قاوم المصريون بزعامة كهنتهم أخبث احتلال عرفته مصر فى تاريخها القديم، وكيف شيد كهنة إدفو هذا المعبد الضخم فى مواجهة الاحتلال المقدونى الإغريقى وتحت وطأته، ليصبح حصنا أو كتابا حفظ الأساطير والطقوس والأعياد بلغتها القديمة على الحجر وقبل أن تنسى إلى الأبد المعبد إذن هو الحصن، «والحصن» فيلم لشادى عبد السلام ولكنه لم يكتمل.

حقيقة تاريخية

تعرضت مصر الفرعونية للغزو الأجنبى من هكسوس وغيرهم ولكنها كانت تستعيد استقلالها دائما فتأتى أسرة فرعونية جديدة تحتفظ بتقاليد الحكم الضاربة فى القدم وتستمر محتفظة بثقافتها ولغتها، ولكن منذ فتح الإسكندر مصر عام ٣٣٢ ق.م خضعت مصر لحكام أجانب لما يقرب من ألف عام. من المقدونيين والرومان فيما عرف بالحضارة الهيلينستية، وفى نهاية الألف عام أصبحت مصر جزءا من العالم الإسلامى فاختلفت لغتها، وتغير نظامها الاجتماعى، واعتنقت ديانة جديدة، وانقطعت الصلة بماضيها. (١)

التسلل الإغريقى

ربما لم يتنبأ المصريون الذين رحبوا بدخول الإسكندر بتلك الحقيقة فقد اعتقدوا أنه جاء حليفا يخلصهم من الفرس عدوهما المشترك، لما أظهره من احترام لديانتهم حينما نصب نفسه فى منف فرعونا على البلاد حسب التقاليد المصرية، ولعلهم لم يتبينوا فى البداية هذا التناقض بين احترامه لديانة البلاد وتقاليدها وبين الاحتفال الإغريقى الذى أقامه بعد تتويجه فى منف(٢)، ولعلهم لم يتبينوا أيضا ملامح تلك المدينة التى أنشأها على شاطئ البحر المتوسط وأسماها باسمه.

وقد اتضحت أفكار الإسكندر فيما بعد عندما خضعت له الإمبراطورية الفارسية، فقد كان يرمى إلى توحيدها بتذويب ثقافات شعوبها العريقة ومن بينها مصر ودمجها فى الثقافة الهيلينية(٣) فاللغة الإغريقية سوف تتسلل مع تحرك الجنود والمستعمرين والتجار، والتغلغل الاقتصادى سوف يصحبه تسلل معنوى متبادل، حيث تنتشر نظرية الحق الإلهى الملكى المصرية فى عالم الإغريق بينما تنتشر المفاهيم الفلسفية الإغريقية فى شرق البحر المتوسط بأكمله، وقد أخذ بالفعل بمبدأ الحق الإلهى كصيغة شرعية للحكم عندما أصدر مرسوما يحتم على كل المدن الإغريقية التى أنشأها ضم عبادة الإسكندر إلى عبادات آلهتها(٤) ولكن ملكية الإسكندر طوعت نفسها لمبادئ الإغريق الديموقراطية التى طبقها فى المدن والتى منحها حق تكوين حكومات تنتخبها الطبقة المتوسطة. وهكذا وضع الإسكندر ترتيبات الدمج بين نمط ملكية الشرق وبين نمط الديموقراطية فى نظام سياسى واحد.

ولكن ترتيبات الإسكندر فى تنظيم الإمبراطورية ظلت ترتيبات أولية نظرا لوفاته الباكرة عام ٣٢٣ ق.م.

اقتسم قواد الإسكندر إمبراطوريته فيما بينهم، واستحوذ بطليموس بن لاجوس على ولاية مصر، وكان أشد قواده طموحا ودهاء فلم يهدأ حتى استقل بها ٣٠٥ ق.م وحكمت أسرته مصر حتى عام ٣٠ ق.م ولا شك أن سياسته كانت تجسيدا لأفكار الإسكندر فقد كان موضع ثقته أثناء إقامته فى مصر وقد تبنى خلفاؤه الأول هذه السياسة من بعده.

لم ينشئ بطليموس الأول سوى مدينة واحدة فى الصعيد على النمط الإغريقى مثل الإسكندرية، سماها «بطلمية» لتصبح تلك المدينتان الجديدتان بالإضافة إلى مدينة «نقراطيس» القديمة فى الدلتا والتى أنشئت قبل الإسكندر مراكز مدنية يتسلل منها شعاع الحضارة الإغريقية إلى مصر.

وهو أول من انتهج سياسة إسكان أكبر عدد من المرتزقة معظمهم من اليونانيين، ومنحهم الإقطاعات من الأرض البور لاستصلاحها وللإقامة عليها بين المصريين فى القرى وعواصم المديريات على شرط أن يكونوا مستعدين لأداء الخدمة العسكرية كلما دعت الحاجة لذلك(٥)، بمعنى أنه نشر الجنود بين السكان فى صفة مدنية، لتنتشر معهم لغتهم وفنونهم وآدابهم، وأساليبهم التقليدية فى الحياة، ونظمهم المدنية، ونواديهم الرياضية والثقافية، وأعيادهم وألعابهم.

لم يكن هناك تدخل فى الديانة المصرية، فترك الأهالى وشأنهم يمارسون شعائر أجدادهم المعتادة فى المعابد القديمة، وثمة مزج بين بعض آلهة المصريين وبعض آلهة الإغريق لتحقيق مصلحة مشتركة، ولكن استنباط ديانة جديدة تحتوى على خليط من الأفكار المصرية والإغريقية لتصبح الديانة الرسمية للبلاد يعد حادثا فريدا ليس له مثيل فى التاريخ(٦) ويدل على السياسة التى اتبعها بطليموس لنشر الأفكار الإغريقية، فقد اجتمعت لجنة من العلماء لتركب إلها من عناصر تم استيافها من مختلف الديانات وتم اختيارها لتناسب احتياجات اللحظة وحسب فهم أعضاء اللجنة، وقد استقر رأى أعضاء اللجنة على أن يكون محور الديانة الجديدة ثالوثا يتألف من سيرابيس وإيزيس وحاربوقراتيس، فقد تصبح هذه الديانة جذابة للإغريق والمصريين على حد سواء، وقد تشكل رباط الوحدة الدينية، وفى الوقت نفسه يعطى هذا الإجراء للدولة حقا فى السيطرة على الديانة الرسمية دون اغتصاب لمصالح الديانات الراسخة فى البلاد. وخاصة أن إضافة ديانة جديدة لديانات البلاد المتعددة قد لا يزعج أحدا، وسوف توضع هذه الديانة الجديدة تحت إشراف موظفى الملك دون أى لوم، بينما تترك المؤسسات الدينية لحالها على أمل أن تتلاشى أو تندمج مع الديانة الجديدة الأكثر بريقا برعاية الملك لها.

ورغم تغليف هذه الديانة الجديدة بطقوس وخواص مستمدة من الديانة

المصرية، إلا أن الروح اليونانية هى السائدة. على مفهومها الأصلى. بالإضافة إلى أن تمثيل هذا الإله للناس جاء طبقا للأفكار اليونانية فى صورة رجل فى مقتبل العمر ذى جمال فتان أشبه بزيوس اليونانى، بغرض سحب عبدته من المصريين إلى الدائرة الإغريقية.

وأصبحت اللغة الإغريقية هى اللغة الرسمية للبلاد. ورغم أنه لا يوجد أى إجبار على تعلمها ورغم استمرار لغة البلاد وكتاباتها القديمة إلا أنه من الطبيعى أن يتعلم الصغار اللغة الإغريقية حتى يشقوا طريقهم فى الحياة. وقد أنشئت المدارس الإغريقية لهذه الغاية ومعها الألعاب الإغريقية، وقد ظهرت هذه المؤسسات منذ البداية فى المدن حتى فى طيبة ذاتها، وتجمع العلماء فى جامعة الإسكندرية وانشغلوا بإعداد خلاصة للتعاليم المصرية والتاريخ المصرى لفائدة العالم أجمع ولكن فى ثوب إغريقى.

وأجبرت التجارة المصرية على تبنى نظام العملات المعدنية ونظام البنوك والرأسمالية الرومانية كوسيلة لتبادل السلع والاستثمار.

انفصال الأسرة الحاكمة عن الشعب

تحولت أسرة البطالمة تدريجيا لمجرد أسرة تمثل عائلة ولكنها لاتمثل أمة. فقد سادت الخلافات الأسرية وسادت معها جرائم القتل فقد قتل بطليموس الرابع أسرته بأكملها، وقتل بطليموس الخامس كل من عكر صفو مزاجه، وظهرت عادات فى البلاط لم تعرفها مصر من قبل فأصبح الملك طاغية واستخدم الحق الإلهى الملكى لتبرير أهواء السلطة المطلقة فاستبدلت القوة بالعدل واختفى مفهوم القوة القانونية التى كانت توجب احترام الناس للملك واحترام الملك للحدود.

وأصبح العرش ملكا لمن يأخذه بالقوة(٧). وأصبحت كل الشرائع الأخلاقية التى استقرت عليها معانى ألقاب الفرعون، أمرا منسيا.

الأجانب والمصريون

اتجهت أنظار البطالمة صوب الأفق الخارجى عن مصر ونحو الحوض الشرقى للبحر المتوسط من أجل القيام بدور رئيس فى محيطه وللسيطرة على التجارة العالمية فاستعانوا بالجنود المرتزقة من اليونانين والمقدونيين والآسيوين لتكوين جيوشهم وأساطيلهم على طراز منافسيهم، كما استعانوا بالمدنيين من هذه الجنسيات لإعادة تنظيم شئون الإدارة والنهوض باقتصاد البلاد (٨) لتوفير الموارد اللازمة لتغطية نفقات سياستهم الخارجية، فشجعوا هؤلاء الأجانب على الاستيطان فى مصر بمنحهم الامتيازات وإسناد الوظائف العليا إليهم، ولاجدال فى أن هؤلاء الأجانب الذين وفدوا على مصر فى القرن الثالث قبل الميلاد كانوا يشكلون طبقة منفصلة جعلت من سكان البلاد مواطنين من الدرجة الثانية.

وقد أساء هؤلاء الموظفون فيما بعد استخدام سلطتهم، واستباحوا لأنفسهم سلطات لم تكن من حقهم، فهم يستولون دون وجه حق على السلع المستوردة من خارج البلاد، ويحصلون الضرائب بمعدلات أعلى من المعدلات القانونية، ويغتصبون أجزاء من أراضى المعابد، ويفرضون عليها ضرائب سبق الإعفاء منها، ويبتزون أموال المزارعين باستخدام مكاييل أكبر من المكاييل الرسمية، ويستخدمون مزارعى الملك ومواشيهم لأغراضهم الخاصة. ويستبقون لأنفسهم المبالغ التى يجمعونها للخزانة العامة. ويعطون لأنفسهم حق الفصل فى الشكاوى وسجن الناس وانتشرت الرشوة فى الأداة الحكومية، مما أثار السخط والغضب الشديد بين الناس. (٩)

وظهرت طبقة من المصريين من الكتبة وصغار الموظفين الذين اضطروا إلى تعلم اللغة الإغريقية وخضعوا لرؤسائهم الأجانب، وتمتعوا باحتقار المصريين والأجانب.

أما باقى المصريين فكانوا إما زراعا فى أرض الملك وعمالا فى احتكاراته الصناعية يعملون لحسابه وإما تجار تجزئة أو رعاة وصيادين وكانت تشتد عليهم الضرائب كلما احتاج الملك لمزيد من المال. فهم الركيزة الأساسية والدخل الثابت للملك. وكان يفرض على الأهالى أداء خدمات إجبارية مثل صيانة الجسور وشق الترع كل عام. والعمل فى المناجم والمحاجر كلما احتاج الأمر وذلك لقاء أجر قليل.

وكانت سياسة الملك هى الحصول على أكبر قدر من الربح مع إنقاص التكاليف لأكبر حد ممكن على حساب أجور العاملين فى أراضى الملك واحتكاراته الصناعية من المصريين(١٠).

ولم يكن المصرى آمنا فى بيته، فقد فرض عليه أن يتقاسم بيته مع أرباب الإقطاعات من الأجانب والذين كانوا يستغلون هذا الإجبار أسوأ استغلال فكثرت المشاحنات بين الأهالى وضيوفهم الدخلاء (١١).

وليس من العسير أن نتصور شقاء المصريين الخاضعين لملوك أجانب بل لجنس غريب بأسره تغلغل فى أنحاء البلاد وشئونها بينما عظمة الماضى مازالت ماثلة فى وجدانهم. وإزاء هذا الشقاء هجروا الأراضى والمصانع. وأهملوا الترع والجسور، وتحولوا إلى جماعات تسطوا على المحاصيل والإقطاعيات المملوكة للأجانب أو إلى قراصنة فى النيل يسلبون سفنهم وبضاعتهم، مما تسبب فى تدهور اقتصاد البطالمة الذين فرضوا ضرائب جديدة

أضافت أعباء أخرى على الفلاحين والحرفيين.

أما الأرستقراطية المصرية فقد جردها البطالمة من ممتلكاتها وثرواتها اتقاء لنفوذها فلاشك أن الفراعنة الوطنيين كانوا ينتمون لهذه الطبقة.

كما استبعدوا المحاربين المصريين من الاشتراك فى الجيش والأسطول.

الكهنة

عرف البطالمة أهمية الكهنة وخطورتهم على سلطان الملك. ولذا أظهروا احتراما للديانة المصرية ولكنهم فى الوقت نفسه وضعوا من النظم مايكفل تقليم أظافر الكهنة وخضوعهم لهم، فأسندوا إدارة أراضى المعابد إلى الحكومة واستولوا على دخل المعابد من الضرائب على زراعة الكروم والفواكه والبقول ولغوا احتكار المعابد لصناعتى الزيت والكتان (١٢) لكى يضعفوا من قوة الكهنة فيبسطوا لهم أيديهم بالعطاء أو يكفوها تبعا لموقف الكهنه منهم. وقد أشاع البطالمة الفرقة بين زعماء البلاد الروحيين حيث اختصوا بعض معابد الآلهة بالامتيازات دون المعابد الأخرى. فقد كانت العلاقة متوترة بين البطالمة وبين كهنة آمون فى طيبة بينما كانت العلاقة بينهم وبين كهنة منف على مايرام (١٣).

الفرعون المنتظر

كره المصريون حكم البطالمة وتمنوا أن يخلصوا البلاد من حكمهم، كما تخلص أجدادهم من الهكسوس بعد حكم دام نحو قرن من الزمان.

وتتلخص أسباب كره المصريين لهذا الاحتلال الإغريقى - المقدونى فى نقاط ثلاث: الإطاحة بالملكية الوطنية وإخضاعها لحكم أسرة أجنبية، استغلال المصريين اقتصاديا وتجريدهم اجتماعيا، تهديد الديانة المصرية (١٤) ولكن ينبغى أن نتذكر أن الصراع الحقيقى كان ضد الملكية الهيلينستية (١٥) فمجرد استعادة الملكية الوطنية كان كفيلا بإصلاح حال البلاد، لأن إقامة العدل وتوفير الرخاء وحماية الديانة وحماية البلاد من الأعداء واجب مقدس تفرضه العقيدة على فرعون مصر نحو شعبه.

كان من المستحيل فى ذلك الوقت إحراز النصر فى هذا الصراع عن طريق الحرب، فاتخذت المقاومة صبغة معنوية تتمثل فى الأدب الديموطيقى، وصبغة روحية تتمثل فى التبشير بالمخلص المنتظر واستقطاب الناس حول هذه الفكرة لبث روح المقاومة بينهم، وهنا يأتى دور الكهنة المهم مستودع الحكمة القديمة وحافظى الشعائر والعارفين بها.

والقول بأن الكهنة قد صوروا البطالمة على صورة الفراعنة الشرعيين بألقابهم وصفاتهم ومهامهم، لايدل على ولاء الكهنة لهم، فشغل منصب الفرعون يعد أساسيا حسب العقيدة الدينية حتى ولوكانت الشرعية وهمية، لأن خلو هذا المنصب يعرض حياة المصريين - كما يعرض نظام العالم بأسره - للانهيار وفى الواقع فإن هذه الإعلان العلنى للولاء لايزيد عن الصورة ويغلف دون شك شعورا عميقا لدى الكهنة والمصريين بأن البطالمة غزاة مثل باقى الغزاة (١٦).

فبرغم ما أبداه كهنة (منف) من ترحاب بالإسكندر فلابد أنهم قد رأوا فيه شبيها (لتيفون) (١٧) فقد كان المصريون يعتبرون الإغريق بصفة عامة أشباها (لتيفون) الذى يعتبر نظيرا (لست) و (أبوبيس) وكانت هذه الآلهة الثلاثة رموزا للفوضى ضد الانتظام الذى وضعه الخالق منذ النشأة الأولى وضد الاستقرار والعدل وكانت حمايتها جميعا من مهام الفرعون الوطنى (١٨) وكانت العلاقة بين البطالمة والكهنة المصريين تتسم فى أغلب الأحوال بفقدان الثقة، بل والإزدراء المتبادل. لكن كلا منهما كان يحتاج للآخر فما زال الكهنة يستحوذون على الناس بتأثيرهم العظيم ولا مانع لدى البطالمة من استخدام هذا التأثير لصالحهم حتى يبدو حكمهم شرعيا أمام المواطنين ولا مانع لدى الكهنة من إظهار أسمى آيات الشكر والعرفان حتى يحصلوا على بعض الامتيازات لإعادة بناء ما تهدم من معابدهم (١٩) ولتسجيل أعيادهم وأساطيرهم وشعائرهم على جدرانها، خوفا عليها من التأثير الأجنبى أو التشتت والضياع وللتبشير بالمخلص المنتظر.

الإضطرابات والثورات

تحدثنا الوثائق عن تكرار وقوع الاضطرابات منذ عهد بطليموس الثانى بين المزارعين والحرفيين والتى كانت تنتهى بإضرابهم عن العمل وفرارهم إلى المعابد للاحتماء بالآلهة وأخذت هذه الاضطرابات تزداد عنفا فى عهد خلفائه (٢٠)

ومن المعتقد أن الثورة الشعبية الأولى قد وقعت فى عهد بطليموس الثالث مما اضطره إلى ترك فتوحاته الآسيوية والعودة إلى مصر (٢١).

أما فى عهد بطليموس الرابع فقد اندلعت أعنف الثورات وأطولها استمرارا بعد أن عاد الجيش المصرى منتصرا من موقعة رفح، حيث اشترك الجنود المصريون لأول مرة فى الجيش كمحاربين وحققوا هذا النصر على جنود العدو من المقدونيين والإغريق ذوى الخبرة العالية فى القتال - وأجبروهم على الفرار أمامهم مما أذكى روحهم الوطنية وشجعهم على الوقوف فى وجه الحاكم الأجنبى.

وقد بدأت هذه الثورة فى الدلتا ومصر الوسطى ثم امتد لهيبها إلى مصر

العليا عام (٢٠٧ ـ ٢٠٦ ق.م) إذ إن نقوش معبد إدفو تحدثنا بتوقف البناء فى المعبد فى ذلك العام عندما اندلعت الاضطرابات ولجأ إليه من أثاروا هذه الاضطرابات، وقد امتدت هذه الثورة إلى طيبه واستمرت فيها حتى عام ١٨٦ ق. م حيث استؤنف البناء بالمعبد مرة أخرى، ويبدو من الوثائق أن منطقة طيبة قد أعلنت استقلالها فى تلك الفترة تحت زعامة (أرماخيس) ثم (إنخاماخيس) (٢٢).

وكان البطالمة يقابلون هذه الثورات بالعقاب الشديد فيزداد عنفها، ثم تصدر المراسيم الملكية بالعفو عن الثوار وإعطاء المنح للمعابد، وإلغاء بعض الضرائب أو تخفيفها عن السكان أملا فى وضع حد لها.

وما إن تهدأ الأمور حتى تقوم الثورات من جديد وتصدر مراسيم أخرى. استمرت هذه الثورات طوال حكم البطالمة فى أنحاء متفرقة من البلاد ومع أنها لم تحقق هدفها المنشود فى التخلص من الطغاة الأجانب إلا أنها على الأقل قد أرغمتهم على النزول عن جبروتهم وحققت للمصريين بعض المكاسب فى الشطر الثانى من حكمهم مثل اشتراك المصريين فى الإدارة والجيش وتخفيف بعض الضرائب عن المصريين والمعابد، وعودة أراضى المعابد إلى إدارة الكهنة، بالإضافة إلى أنها كانت من أهم أسباب إضعاف دولة البطالمة والقضاء عليها.

المقاومة المعنوية

استخلص العلماء من مجموعة الحوليات (الديموطيقية) أمثلة تؤكد المشاعر القومية ضد الاحتلال فى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد حيث انتشرت مجموعة من الملاحم الشعبية عن بطولات الفراعنة مثل ملاحم الزعامسة وملحمة (سيزوستريس) وكذا أسطورة أزوريس (٢٣) التى تؤكد بوضوح النزعة الوطنية ضد البطالمة وقد ساد تداول هذه الحكايات منذ بداية حكمهم.

ونجد فى الفترة من ١٣٠ـ ١١٥ ق.م قطعة من أدب النبوءات ثبت تداولها فى القرن الثانى والثالث قبل الميلاد. تسمى «نبوءة صانع الفخار». (٢٤)

«وحينئذ سوف تهجر الروح الحامية المدينة التى أنشئوها وسوف تذهب إلى منف ومعها الآلهة وسوف تهجر وسوف تنتهى شرورنا عندما ترى مصر الأجانب وهم يتساقطون كأوراق الشجر.. وسوف تصبح المدينة الواقعة على البحر مكانا يجفف فيه الصيادون شباكهم لأن الروح الحامية قد ذهبت إلى منف ولذا من يمر عليها سوف يقول... «كانت هذه هى المدينة التى تحوى الجميع والتى عاش بها كل أجناس الأرض».

الرسالة واضحة: الروح الحامية هى الفرعون الوطنى المنتظر والأجانب هم البطالمة ومدينتهم هى الإسكندرية ومنف سوف تنهض ثانية، وهكذا عبر المصرى عن تمسكه بملكيته الوطنية بالكلمة فى تراث أدبى ديموطيقى شديد الحيوية ومن المحتمل أن هذا التراث كان منتشرا خارج الإسكندرية ولابد أنه ركز اهتمامه على المؤسسة الدينية المصرية وأن قوة تأثيره على الثورة قد ازدادت من وقت لآخر.

وهناك دراسة طريفة (٢٥) عن موقف المصريين من الأجانب فى الفترة المتأخرة، تم جمعها من الأسماء التى أطلقها المصريون على أبنائهم فى هذه الفترة والتى تعنى أن الأعداء لن ينتصروا، أو أن إلها ما سوف يتعقبهم، ولم يذكر من هم هؤلاء الأعداء أبدا ودائما مايشار إليهم بضمير الجمع (هم) أو (هؤلاء) وهذه أمثلة من مجموعة ضخمة من الأسماء: (ضدهم)، (لتكن عين حورضدهم)، (الآتى سوف يكون ضدهم)، (العينان سوف تقبض عليهم)، (فليذبحهم خونسو) (ليتمكن منهم حور)، (لن يهزموا حور).

المقاومة الروحية

شيد المصريون بزعامة كهنتهم عديداً من المعابد تحت حكم البطالمة فأنشئوا معبد حور فى إدفو، وحتحور فى دندره وإيزيس فى فيله ومعبدى كوم أمبو وإسنا، وقد تم إنشاء هذه المعابد فى ظل كفاح خفى دائم بين البطالمة والكهنة(٢٦)، كان هناك نزاع مستمر حول حق المعابد فى حماية اللاجئين، وكان هناك نزاع أشد حول ثروات المعابد فقد إغتصب البطالمة الأوائل حق إدارة هذه الثروات، وخفضوا الضرائب والعوائد التى كانت تدفع لها، حتى يخضعوا زعماء البلاد الروحيين لسلطانهم. غير أن الكهنة استردوا حقوقهم المسلوبة فيما أعقب ذلك من ثورات واضطرابات ومن الثابت أن العمل فى بناء هذه المنشآت، كان يبدأ بهبة ملكية ـ مما اغتصب من أموال المعابد ـ ثم يستمر العمل على حساب ماتبقى للمعبد من موارد خاصة ساهم فيها الشعب ورغم هذا فقد احتوت النصب التذكارية على نصوص تشيد بما قدمه الملوك من أعمال للآلهة، وعلى نصوص أخرى، تبين لنا كيف كان الكهنة يصوغون شكرهم على هذه الأعمال. ولكن ما هذه النصوص إلا صيغ للمهادنة بين الملوك الأجانب وبين الكهنة المصريين، فليس من المعقول أن تكرم أقدم هيئة دينية فى العالم ملوك شعب أجنبى أكثر مما كرمت ملوكها الوطنيين وليس من المعقول أيضا أن يكرم البطالمة رموز الديانة المصرية.

وقد استغرق بناء هذه المعابد زمنا طويلا، تخللته فترات من الانقطاع عن العمل بسبب الثورات الشعبية. وشارك فى

بنائها عديد من الأجيال. ورغم هذا فقد تم تشييدها وفق مخطط واحد متكامل وفقا لما تصوره الكهنة من تخطيطها في الزمن القديم ولما هو ثابت في الكتابات المقدسة، أما المناظر التي تزين الجدران فهي نفسها المناظر القديمة من حيث مواضيعها، وجمع الكهنة النصوص القديمة التي أضفت عليها القرون قداسة عظيمة. وتم نقشها على الجدران خوفا عليها من التأثير الأجنبي ومن التشتت أو الضياع.

وتعد هذه المعابد، معابد مصرية من حيث التخطيط والعمارة وطرز الزخرفة إلى حد أن علماء الآثار لم يستطيعوا التعرف على تاريخ معبد إدفو قبل قراءة نصوصه مما يدل على خلوه تماما من أي تأثير أجنبي، كما يدل على مقاومة الكهنة للثقافة الإغريقية التي تهدد البلاد.

والآن حان وقت الحديث عن الأعياد والشعائر والاحتفالات وأساطير حور المدونة على جدران معبد حور بحديت في إدفو وما تنطوي عليه من أفكار سياسية بالإضافة إلى الأفكار الدينية وشعائرها - ساعدت بلاشك على إذكاء الروح الوطنية وحفزت الناس على المقاومة والتمسك بالأمل في انتصار حتمي لابديل عنه، يحتفل المعبد بأعياد كثيرة تقام لها الطقوس والشعائر كل عام ومعظمها مدون على جدرانه وذلك خلاف الصلوات والشعائر اليومية وسوف تقتصر على الأعياد المهمة وعلى دلالاتها وعددها أربعة أعياد هي: عيد السنة الجديدة عيد تتويج الصقر المقدس - عيد النصر - عيد الصقر المقدس وذلك اعتمادا على شرح سليم حسن الوافي لها (٢٧).

عيد رأس السنة:

ويحتفل بالعيد في اليوم الذي يزيد فيه النيل مانح الحياة، وصور هذا الاحتفال ونصوصه مدونة على جدار السلم الشرقي بالمعبد الذي يؤدي إلى سطحه، حيث ينقل تمثال الإله من سكنه في محراب المعبد في موكب يتقدمه حملة الأعلام المقدسة لتطهر طريقه من كل شر وحوله الكهنة والبخور وحامل رمحه المقدس، ويصعد الموكب إلى سطح المعبد ويوضع التمثال في جوسق الإله وعند الظهيرة ترفع الملابس عن الإله ليتحد مع الشمس فيتجدد الخصب والنماء، للإله ولمصر.

ثم تقام شعيرة فتح الفم للإله ولكل تماثيل الآلهة وصورها المنقوشة على جدران المعبد فيتجدد الخصب والنماء للمعبد وما يحتويه من آلهة بل وللفرعون الذي يتوقف عليه رخاء مصر لمدة عام آخر والفرعون هنا هو الصقر المقدس الذي سيأتي الحديث عنه فيما بعد.

عيد التتويج:

ويحتفل به في الشهر الخامس من السنة ومجموعة نقوشه الفاخرة مدونة في الصفين الأول والثاني للواجهة الداخلية للجدار الشمالي لحرم المعبد، وتتألف هذه المجموعة من ثمانية مناظر عظيمة تصحبها نصوص مطولة، وكان يحمل تمثال الإله حور في محفته من المحراب وسط موكب يشبه موكب احتفال عيد رأس السنة ولكن الكهنة في المقدمة يلبسون قناع الصقر والذين في المؤخرة يلبسون قناع ابن آوى وهم في ذلك يمثلون أجداد ملوك المملكتين في الوجه القبلي وفي الدلتا.

ويمر الموكب في صمت خارجا من بوابة المعبد الرئيسية متجها إلى معبد الصقر المقدس بجوار الصرح حيث تتجمع الصقور المقدسة التي تم تربيتها في خميلة المعبد وينتخب واحد منها ويعترف بأنه هو وارث الإله والملك الجديد ثم تقام طقوس تتويج الصقر المقدس والملك الجديد داخل المعبد ويرتل دعاء «عام سعيد» ثم يتلوه دعاء للإلهة سخمت لكي يحفظ الصقر من الأخطار.

ثم يعاد الصقر والملك الجديد إلى سكنه في شرفة بين صرحي المعبد ويقدم له قربان من اللحم ويرمز ذلك إلى هلاك الأعداء ويعيش الصقر الحي أو الملك في شرفة الصرح لمدة عام إلى أن ينتخب صقر أو ملك جديد آخر. ولا يخلو هذا الطقس من دلالة فقد اختص هيكل إدفو العظيم في صعيد مصر، طائره المقدس بالسيادة على البلاد عوضا عن فرعون البلاد القديم فكلاهما تجسيد لحورس دون المقدونيين الذين يحكمون من الإسكندرية(٢٨).

عيد النصر

وكان يحتفل به في الشهر السادس من السنة، والنصوص الرئيسية الخاصة بهذا العيد محفوظة في الصفين الأول والثاني من الواجهة الداخلية للجدار الغربي لحائط حرم المعبد ويوجد في الصف الأول نص الدراما المقدسة وفي الصف الثاني أسطورة «القرص المجنح»

والنص الرئيسي في الصف الثاني هو «أسطورة القرص المجنح» وهي سرد قصص للحرب بين «حور» و «ست» والأسطورة مليئة بالتلميحات والدلالات ضد الأجانب وتتحدث عن انتصار حور الحتمي وهو الفرعون بالطبع تلك حقيقة واضحة كل الوضوح في النص الدرامي ولا تحتاج إلا لبعض الخيال كي يتبين الناس أن الهدف الرئيسي من مجموعة هذه النصوص بأكملها وبين الاحتفال الذي يشكل الجزء الأكبر فيها هو إذكاء الروح القومية وتحفيزهم على المقاومة وعلى التمسك بالأمل في انتصار حتمي لابديل عنه، وتسجل أسطورة القرص المجنح صراع «حور بحديت» ضد ست

وأتباعه وتحتدم المعارك المختلفة بينهما فى كل موقع على أرض مصر حتى فى النوبة وتنتهى بهزيمة ست وأتباعه الذين يتخذون أشكال أفراس النهر والتماسيح والثعابين أثناء الصراع وتعد كل هذه الأشكال رموزا للبطالمة فهى ترمز للشر وللأجانب أعداء مصر والفرعون ومن هنا فالأسطورة بأكملها تقدم ما يشبه السرد التاريخي لصراع حور وبالتالى الفرعون، ضد قوى الشر، وكان الصراع من أجل ملكية مصر والتسيد عليها وانتهى كما قلنا بهزيمة «ست» ولكن الهزيمة غير كافية، فقد قام أتباع حور بتقطيع أوصال ست وأتباعه وأكلهم، ويتفق ذلك مع مبادئ السحر فقد دمر الشر واستحوذ المنتصر على قوة فاعلة.

ولو استفسر الملك البطلمى عن مغزى هذه القصة، فسوف تكون الإجابة بلا شك، أنها مجرد قطعة من الأساطير المصرية تلخص تدمير أعداء جلالته، لكن لابد أن المعنى والرمز وراء هذه الأسطورة كان واضحا تماما للمصريين(٢٩).

وتنتهى الأسطورة بشرح لسبب وضع القرص المجنح فوق كل أبواب المداخل فى المعابد المصرية، ثم يستمر النص فى تفسير أن القرص المجنح هو حور «بحديت» الذى له السيادة على الوجه القبلى والبحرى وهو الذى يهزم العدو دائما.

انتصار حور:

ويعتقد «فرمان» أن هذا النص وضع فى صورة تمثيلية مقدسة تحتوى على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. وكان يتم تمثيلها حول البحيرة شرق المعبد والتى لم تكتشف حتى الآن لأنها تقع تحت بيوت مدينة إدفو الحالية.

والفصل الأول قسم خمسة مناظر وهو عبارة عن شعائر الخطاف المقدس (نوع من الرماح): أى أنه كانت هناك عشرة خطاطيف مصحوبة بكلمات وحركات مناسبة قد رشقت بالتوالى، خطافان فى كل مرة فى صورة فرس النهر، والفصل الثانى يحتوى على منظرين لهما علاقة بالابتهاج بالنصر ففى المنظر الأول يرى «حور» جالسا فى سفينته ويطلب الغوث من الشباب حاملى الخطاطيف، وفى المنظر الثانى يفرح الناس بحور عندما توج وقلد شارة الملك، والفصل الثالث هو عبارة عن الاحتفال بالنصر ويحتوى على روايتين خاصتين بتمزيق أعضاء ست يفصل بينهما فاصل وأخيرا الخاتمة وفيها يعترف بأن حور قد انتصر وأن أعداء الآلهة والملك قد هزموا.

والطبيعة المزدوجة لهذه الدراما واضحة منذ البداية فذكر حور بحديت الذى يمثل مصر العليا، وحور مسن فى نص انتصار حور والذى يمثل الوجه البحرى بالإضافة إلى عشرة الخطاطيف المذكورة فى الفصل الأول والتى تطعن كل واحدة منها فرس النهر تثبت هذا الازدواج طعنة من أجل مصر العليا ثم طعنة من أجل الوجه البحرى لذا تجد دائما طعنة من حور بحديت تتبعها طعنة من حور «من»، فهذه الدراما لا تعنى فقط بمصر ولكنها معنية بالأرضين التى تكونها ولابد أن الجمهور كان يأخذه الحماس وهو يشاهد هذه التمثيلية ويردد «الثبات .. ياحور الثبات».

الزواج المقدس:

يتسم هذا العيد بالشعبية أكثر من الأعياد السابق ذكرها لأن جزءا كبيرا من الاحتفال كان يحدث خارج جدران المعبد.

وكان يحتفل به فى إدفو فى (الشهر الحادى عشر من السنة) وفى أول يوم من الشهر القمرى وينتهى فى اليوم الذى يبلغ فيه القمر التمام أى يستمر خمسة عشر يوما وكان يبدأ فى دندرة قبل هذا الموعد بأربعة عشر يوما أخرى. حيث تأتى الإلهة حور إلى إدفو فى سفينتها المقدسة وسط موكب نهرى وأسطول عظيم من القوارب وترسو سفينتها فى أدفو حيث يستقبلها الأهالى بالفرح ويستقبلها حور بحديت وأتباعه الخطاطيف. وتحمل محفتها فى موكب عظيم يشق طريقه وسط الاحتفالات والابتهالات والفرح ويمضى حور وحتحور إلى معبد قريب حيث تقام شعيرة فتح الفم وتقدم القرابين من باكورة فاكهة الحقل وتتوالى الاحتفالات والشعائر إلى أن يصل الإلهان إلى المعبد ويتم الزواج المقدس ويقضيان الليل فى المحراب.

وفى اليوم التالى تقام الاحتفالات والشعائر وتطلق أربع أوزات إلى جهات العالم الأربع وتحمل كل واحدة منها رسالة «إن ملك الوجه القبلى والوجه البحرى حور بحديت رب السماء قد إستولى لنفسه على التاج الأبيض وتسلم التاج الأحمر وتقام الشعائر التى ترمز للقضاء على الأعداء مثل وطئهم بالأقدام وطعنهم بالسيوف كل الشعائر والطقوس والأساطير المدونة على جدران المعبد والتى تقام بداخله وخارجه تتطلع إلى القضاء على العدو ولا تعترف إلا بالإله حور ملكا على البلاد حتى يأتى الفرعون المنتظر. ولكنه للأسف لم يظهر أبدا.

والآن وبعد هذه المقدمة التاريخية لفترة البطالمة أقدم للقارئ ملخصا لمشروع فيلم الحصن تعمدت فيه الإيجاز الشديد حسب ما توفر لدى من مادة مصورة أو مدونة سوف أشير لها فيما بعد

الحصن

«ملخص مشروع الفيلم»

الصباح الباكر

نقوش الحائط الشمالى للمعبد.. وفيرة.. تمتد إلى ما لانهاية تملأ المنظر تتابع النقوش التى لاتنتهى.. يظهر ركن

المعبد ويمر.. الحائط الغربي حاملا نقوشه إلى العمق.. كتاب يفتح، يظهر الصرح العملاق وإلى جواره مجموعة من الرجال يرتدون جلابيب سوداء وعمائم بيضاء يتطلعون إلى النقوش إلى صفحة الكتاب. يدور حديث بينهم يملؤهم بالدهشة والشجن.. يأتى الصوت خافتا ثم يعلو ويعلو، ويتساءل أحدهم فيجيبه الآخر وتبدأ حكاية المعبد.

«من هم البطالمة؟»

أبناء أحد قواد الإسكندر استقبلناه بصدر رحب.. ساد الظن أنه جاء يخلصنا من الفرس، ولكنه جاء ينتزع منا حكمنا الوطنى، ويسد طريقا للحياه عرفناه منذ القدم.مجموعة الرجال تتجول فى أنحاء المعبد. بين ممراته وأبهائه الضخمة يتطلعون إلى هذا الأثر الجليل الشامخ بينما نسمع بقية القصة.

.. كيف عانى الشعب المصرى بطبقاته كافة تحت حكم هؤلاء الأجانب؟، وكيف قاومهم بالتمرد والثورة... وكيف شيد الكهنة تلك المعابد الضخمة حصونا تحفظ ثقافة البلاد إلى الأبد...

وتتوالى أساطير المعبد.

«الصقر الذهبى»

غابة نخيل موحشة فى ظلام الليل.. يومض البرق فيضىء الغابة ثم يعود الظلام.. صوت العاصفة.. ويومض البرق مرة أخرى فنرى قمم النخيل المضيئة.. تسمع صوت إيزيس وقد شعرت بغرس أوزوريس فى أحشائها فابتهج قلبها وهى تبكى زوجها أوزوريس الذى قتله «ست»، وميض البرق يزأر.. تتلمس جسدها شاردة تتشكك «فهى خائفة من عودة ست منتقما».. وميض البرق ولكن الصوت خافت.. إيزيس تتحسس طفلها المنتظر تنظر إلى أعلى باحثة تدعو الآلهة لحماية الطفل فى أحشائها.. صمت.. إيزيس تستدير بخفة وتقف ساكنة تنصت بخشوع واحترام.. صوت تحوت «أصغ إلى فمن استرشد بحكمة الآخرين كتب له البقاء، وينصحها بالتوجه إلى مناقع خميس بحملها الذهبى لتحميه من عدوه «ست» إفريز من أزهار اللوتس المنقوش فى المعبد.

مزج

مناقع خميس.. بعد الغروب

مزج

زهور اللوتس بحجم أكبر

«مولد الصقر الذهبى»

غاب المستنقعات العالى وكأنه سور لانهائى. أمام سماء الشروق يتتابع الغاب حتى يظهر قرص الشمس المشرق.. صوت تحوت مناديا «اظهر للعالم، كى يسبح بحمدك وبعده «عندما يبلغ الأفق بوضع اسمه بين الآلهة».. صوت إيزيس «قواى تخور، إنها على وشك الولادة، قرص الشمس يبدأ فى الارتفاع خلف الغاب العالى.

ويحث ست على المولود الذهبى فى أرجاء حتى وجده فى المناقع فجاءه على شكل عقرب.

«حور ولدغة العقرب»

المناقع.. سماء بعد الغرب الداكنة.. صوت خافت كالحشرجة.. صراخ طيور مفزوعة، صوت من الأعالى ينادى «إيزيس أن تأتى مسرعة» ويتتابع أفق من الغاب.. ثم يتتابع إلى أن يظهر الجزء المضىء من أفق السماء وتظهر إيزيس بعيدا تقترب مسرعة صاعدة هابطة تظهر وتختفى «صاحت الإلهة كمن لدغه عقرب».. أرض صغيرة خالية من الغاب الطفل حور بلا حراك إيزيس تجرى وتركع بجانبه.. «سأحميك ياولدى سأحميك.. لن يهوى رأسك أمام من يضمر لك الأذى» تدخل «نفتيس» قلقة تدور حول الطفل حور وتركع عند أقدامه مندهشة تغطى وجهها تهتز بالبكاء.. تتلمس الأرض براحتيها وتضمها على رأسها.. «لاحياة فى جسده، القلب صامت» تتجمع أشباح مظلمة «جذبت صرختى سكان المناقع وبكوا لجلال تعاستى» قالت «نفتيس» وجهى يصحبك إلى السماء حتى يكف ملاح الشمس عن التجديف» إيزيس تنظر إلى أعلى تجاه السماء ترفع ابنها حور وتمسكه قريبا من صدرها تنهض تخاطب إله الشمس فى السماء تشير بيدها تتحرك مضطربة تجرى دون هدف تستعطف وتأمر «أى رع لدغ حور وريث وريثك» يتوقف قرص الشمس عن المسير صوت تحوت «لن يصيب الطفل شر فالحماية تأتيه من مركب الشمس التى تسير ملايين السنين» إيزيس تتراجع «نفتيس» تقترب منها وتركع وتنتحب «إيزيس» «ألا ما أنبل مايكن قلبك ياتحوت»!! تحوت. «لقد جئت بنسمات الحياة لكى أعيد الطفل إلى أمه سليما معا فى . إيزيس تتراجع وتركع ثم تضع الطفل أمامها على الأرض وتحنى رأسها نفيتس تنحنى إلى الأمام وترقب الطفل حور الراقد بينهما تحوت.. «إنك فى حماية أبيك وصوره فى الأقاليم، زل أيها السم لن تتحرك الشمس من مكانها وسيعم الظلام حتى يبدأ حور» بكاء طفل خافت إيزيس تنحنى إلى الأمام وترفعه بين يديها؛ نفتيس تزحف إلى جوارها وتربت عليه» إيزيس تنهض بالطفل بينما الكورس يقرأ كما لو كان الطفل يتوج. صوت تحوت «إن صفاتك تحميك أى حور يامن ستأخذ بثأر أبيك» . أشخاص يدخلون على مسافات غير منتظمة ينصتون فى خشوع مندهشين، إيزيس بعيدا فى

الخلفيةتقف مواجهة لهم صوت تحوت. «أيها المربين أيها المربيات اسهروا على هذا العظيم الذى ظهر بينكم»

اختفاء

...«ونمت أطراف حور

ووهب القوة

وتمرس على فنون القتال» ...

الخراطيش الملكية

لقطات لمجموعة من الخراطيش الملكية المنقوشة على جدران المعبد، أطر خالية بلا اسم «ذلك الإطار الملكى المجيد الذى أحاط بأسماء فراعنة مصر العظام.. تركته الكهنة خاليا بلا اسم.. حتى يأتى الفرعون الوطنى المنتظر ليخلص البلاد من الأعداء ويقيم الحق.

«أسماء حور وصفاته»

تمثال من الذهب المطعم لحور.. صوت راو «العقاب الهائل الصقر الذهبى» ويتتابع النص بأسماء حور وصفاته «حور رع».. «حور بحديت» «وحور الموحد»

ويصور نص حور بحديت فى قاعات المعبد المختلفة حيث تتساقط أشعة الشمس وتنتشر بقع الإضاءة متلألئة فى كل مكان. على الأعمدة وعلى الأرض وعلى نقوش الجدران وتزداد حركة الكاميرا عنفا مع تصاعد الصراع فى النص «صراع بين النور والظلام» ويصور نص حور الموحد على لوحة مينا وشارة الصقر حور المنقوش عليها، وعلى تمثال برونزى للصقر.

وينتهى المشهد بقرص الشمس يملأ الشاشة.. «أنا الغلام الذى يمضى على طريق الأمس، أنا اليوم أنا الغد»

«أسطورة انتصار حور»

وكان فى مخطط شادى تصوير هذه الأسطورة بممثلين.. والمكان حائط المعبد الغربى خلفية لهم وإضاءه المشهد مشاعل تلقى بظلال الجمهور الذى يشارك فى المشهد على جدران المعبد وهذا الجمهو ر سوف يردد بعض جمل الأسطورة مثل.. «الثبات ياحور الثبات» أما التمثيل فهو أداء بالحركة فقط والصوت يعتمد على راو يحكى بعض نصوص الأسطورة بينما البعض الآخر بأصوات الشخصيات من خارج الشاشة مثل مشاهد الصقر الذهبى.

وأسطورة الزواج المقدس ليس لها نص ولم يكن فى خطته استخدام نص لها وتصويرها من نقوش المعبد حيث رحلة حتحور النهرية ممثلة فى النقوش وكذا استقبال حورلها وأماكن فى الطبيعة والحقول بمثابة أماكن الزيارة المختلفة أثناء الاحتفال وينتهى هذا المشهد بنقش حتحور وهى تحتضن حور فى إحدى غرف المعبد ثم تأتى بعده رقصة الكف التى أشرنا لها فى أول المقال.

التتويج

ومشهد التتويج يصاحبه نص ونقوش التتويج متوفرة بالمعبد.

مشهد احتفال رأس السنة

وهو منقوش على جدران السلم الشرقى بالمعبد حيث ناووس الإله يحمله الكهنة فى موكب احتفالى وهم يصعدون السلم إلى السماء ويصحبه نص «ياساكنى الأفق» أما شعيرة فتح الفم فترويها من نقوش المعبد.

...«امض ياموحد القطرين

فقد خلا طريقك من الأعداء

ولكن أذنيك أبدا صاغية

ولتمش على قدميك

ولتقدم

فى مثل هذا اليوم البهيج

من كل عام» ...

كلمة أخيرة

وفى النهاية أود أن أشير إلى أن هناك مادة مصورة مدتها حوالى ٧٥ دقيقة من لقطات الفيلم لم يجر عليها أى ترتيب وبدون صوت. ولحسن الحظ لدينا كراسة بخط يد شادى تحتوى على ١٤٩ صفحة بها أفكار أولية للفيلم يتداخل فيها البحث التاريخى والدينى للفترة البطلمية مع مسودات لبعض المشاهد مع إرشادات لترتيب بعض اللقطات.. ولكنها جميعها فى مرحلة التفكير الأولى ويوجد بها نصوص من الديانة المصرية بعضها تحول إلى مشاهد ولقطات والبعض الآخر مجرد نصوص لم تكتب كمشاهد، ومن الواضح أنه كتب هذه الكراسة إما تمهيدا لكتابة سيناريو الفيلم، أو مفكرة تساعد على ترتيب الفيلم وجمع نصوصه ولقطاتة أثناء التصوير على أن يتم الترتيب النهائى فى مرحلة المونتاج. وهذا هو الأرجح ولا بأس فى ذلك لأن العمل النهائى الذى ينسب للمخرج السينمائى هو الفيلم فى صورته المرئية وقد رأيت أن أورد فيما يلى قائمة بالمواضيع والنصوص التى تحتويها الكراسة مع ذكر أرقام صفحاتها ووضع علامة (*) أما المنشور منها فى ملحق المقال.

١ ـ أساطير حورس وأسماؤه وصفاته (دراسة) (من ١ ـ ١٧).

٢ ـ انتصار حور (مشهد ـ مسودة) ص ١٨

٣ ـ أسطورة القرص المجنح (مشهد ـ مسودة) ص ١٩.

٤ ـ تاريخ مصر البطلمية (فقرات من كتاب مصر البطلمية Bevan) (ص من ٢٠ ـ ٣٥).

٥ ـ ديانة (مدينة العقاب) (دراسة) من كتاب سونورو الكهنة ص ٣٦.

٦ ـ ميلاد حور (مسودة سيناريو) ص ٣٧.

٧ ـ لدغة العقرب (مسودة سيناريو) ص ٣٨ ـ ٤٧*

٨ ـ رع وتحوت يخاطبان إيزيس (مسودة ترجمة باللغة العربية) ص ٤٨.

٩ ـ الصقر (مسودة مشهد) كتابة أولى ومشطوبة ص ٤٩ ـ ٥٢.

١٠ ـ الصقر الذهبى (مشهد سيناريو كتابة ثانية) ص ٥٣ ـ ٥٨

١١ ـ الصقر الذهبى (مشهد سيناريو كتابه ثالثة) ص ٥٩ ـ ٦٣.

١٢ ـ ميلاد الصقر الذهبى (مشهد سيناريو) ص ٦٤ ـ ٦٦*.

١٣ ـ مولد الصقر الذهبى (فقرة من نص الحوار) ص ٦٧.

١٤ ـ هاتور (صفات) ص ٦٨.

١٥ ـ الصعود إلى السماء (نص) ص ٦٩.

١٦ ـ صفات حور (مشهد سيناريو) ص ٧٠ ـ ٧٣.

١٧ ـ صفات حور (مشهد سيناريو (مسودة) ص ٧٤ ـ ٧٥.

١٨ ـ انتصار حور (نص للراوى يشرح الدلالة) ص ٧٦.

١٩ ـ ترتيب لقطات مصورة (؟) (سيناريو ؟ شفوية) ص ٧٧.

٢٠ ـ الخراطيش الخالية (ترتيب مونتاج) ص ٧٨.

٢١ ـ ترتيب مشاهد سيناريو (اقتراح) ص ٨٠.

٢٢ ـ الرقصة (الكف) مسودة ترتيب لقطات) ص ٨١ ـ ٨٢.

٢٣ ـ حورس (ميلاده ولدغة العقرب والمعركة) (مذكرة تسجيل صوت) ص ٨٣.

٢٤ ـ تاريخ وديانة (فقرات من كتاب Tides of History) ص ٨٤ ـ ٨٩.

٢٥ ـ الحصن (شرح لهذه التسمية) ص ٩٠.

٢٦ ـ تاريخ (فقرات من كتاب Bell) ص ٩١ ـ ٩٥.

٢٧ ـ تاريخ (فقرة من Greener) ص ٩٦.

٢٨ ـ الحصن (شرح التسمية Denon) ص ٩٧.

٢٩ ـ تاريخ الفترة (ملخص باللغة العربية) ص ٩٨ ـ ١٠٥.

٣٠ ـ تاريخ (فقرة فى وصف الإسكندرية من كتاب Pape of Nile) مشطوبة ص ١٠٦.

٣١ ـ تعليق (على صوره حوار) (مسوده) ص ١٠٧ـ ١٠٩.

٣٢ ـ تاريخ (فقرات دراسة) ص ١١٠ ـ ١١٦.

٣٣ ـ سيناريو (مسودة ترتيب مشاهد) ص ١١٩ ـ ١٢١

٣٤ ـ تاريخ (فقرة) ص ١٢٢.

٣٥ ـ ديكوباج (مشهد ميلاد حورس) ص ١٢٣ ـ ١٢٥.

٣٦ ـ سيناريو (مسودة ترتيب مشاهد) ص ١٢٦.

٣٧ ـ أسماء حور وصفاته المختلفة (نص) ص ١٢٧ : ١٣١*.

٣٨ ـ «إيزيس» ص ١٣٢ : ١٣٣ نص.

٣٩ ـ «مشهد العقرب» ص ١٣٤ : ١٣٩ نص.

٤٠ ـ انتصار حور ١٤٠ : ١٤٨*

٤١ ـ الصعود إلى السماء ١٤٩*

ملحق كراسة نصوص الحصن

«الصقر الذهبى» (١٠)

غابة نخيل موحشة وغير واقعية

خارجى ليل ـاستوديو

١) TOWER SHOT F50

ظلام تام

(صوت عاصفة آت من بعيد)

وميض البرق يغمر المنظر فجأة (آت من اتجاه ١، ٢)

نلمح غابة النخيل

ثم يعود الظلام.

(صوت البرق يتردد صداه)

(يمتزج مع صوت الراوى)

«هب إعصار....

٢ - TIIT Dn (F.S 75f)

من الزاوية نفسها

من قمم الأشجار إلى الأرض...

وميض ثان يغمر المنظر

[آت من اتجاه (١) يتبعه إتجاه (٢)]

راو

(يستمر بعد صوت الرعد)

«ووميض البرق فى كل مكان،

وامتلأت الآلهة بالخوف

(صوت الرعد والعاصفة يتردد صداه)

استيقظت إيزيس وسارعت بالوقوف

وقد شعرت بغرس أوزوريس فى أحشائها

فابتهج قلبها

وحدثت نفسها:

أنا إيزيس

أبكى زوجى أوزوريس

الذى قتله أخوه ست...

(صوت الرعد)

وميض البرق يزأر أعلى من الوميض السابق

END OF TILT DN

شبح إيزيس نراه - بعيدا بين الشجيرات

تتحرك فى ضوء ناعم منتشر

ست... إله الظلام

والأجانب الغزاة،

(صوت الصدى يتردد صداه)

تلمس جسدها شاردة

تتوقف للحظة متشككة....

ثم تستأنف طريقها... فى تفكير عميق

«إن غرس أوزوريس فى أحشائى

من هذه البذرة سوف يتشكل جسد إله

يحكم هذه البلاد

ويتكلم باسم أبيه

ويقتل عدوه ست.... منتقما له،

وميض يخطف الأبصار ولكن الصوت أقل

إيزيس تنظر إلى السماء، باحثة

CUT IN WHITE

٣ - (18 f) من الزاوية نفسها

وميض برق (سادس)

cut also in white to join with end of) SHot 2 to obtain a white Fad effect

إيزيس فى الوضع نفسه تكرر حركتها الأخيرة فى لقطة تنظر إلى أعلى باحثة (ليس إلى الكاميرا)

تتحرك من الضوء الناعم إلى الظلام

(صوت الريح)

إيزيس

«أيتها الآلهة... أقبلى

واحميه داخل أحشائى

ولتعِ قلوبكم

أن هذا الوديع الذى مازال جنينا

هو سيدكم

وسيد أولئك الكبار

فائقى الجمال

آلهة الصقور

الذين تحلت رءوسهم بريشتين زرقاوين

(أصوات تمتمة)

(وكأنها احتجاج)

(ثم صمت)

إيزيس تستدير بخفة وتقف ساكنة.

تنصت فى خشوع واحترام إلى كلمات تحوت.

تحوت

«أيتها الإلهة المجيدة... أيتها الفتاة الطاهرة

أنا تحوت إله الحكمة

ورسول رع إلى الآلهة

تتقدم ببطء ورأسها منحنٍ.

«أصغى إلى..

فمن استرشد بحكمة الآخرين

كتب له البقاء.

خذى حملك حور

الصقر الذهبى

وارحلى بعيدا عن أنظار الآلهة

وإلا سيأتى العدو الذى اغتال أباه

ويحطم البذرة قبل نضجها».

F.S

تركع، أرض خالية وعلى جانبيها هالة زرقاء خافتة

(الأرض تلون بمسحوق أزرق)

(صوت الرعد متكررا)

راو

واتجهت إيزيس بحملها الذهبى

إلى مناقع خميس النائية.... بالدلتا

FADE OUT

(نهاية الجزء الأول)

الجزء الأول (أ)

FADE IN

١) TRAV

على نقش فى المعبد (إفريز اللوتس)

(DESOLVE long)

٢) -L.S PAN or Fix SHOT (short length)

للمناقع فى عتمة مابعد الغروب

(DESOLVE Iong)

٣) TRAV

نقوش المعبد إفريز اللوتس بحجم أكبر

FADE OUT

مولد الصقر الذهبى

الجزء الثانى

(المناقع)

١ -) FADE IN

PAN + Graded filter Defuser

غاب المستنقعات العالى وكأنه سور لانهائى أمام الشمس المشرقة ترى قرص الشمس عند نهاية حركة الكاميرا

+ Zm. IN. (slow 100 -250) no end Fix + Out of focus

- before zm. In fix - till end of words

صوت تحوت

«اظهر للعالم كى يسبح بحمدك

وأنا أضمن أن يبادر إلى خدمتك

رفقاء أبيك أوزيريس

وحين تبلغ الأفق

وتقترب من أبراج ذلك الذى لاعلم لأحد باسمه

سأضع اسمك»

صوت إيزيس

«قواى تخور

والضعف يحل بجسدى فينحلنى

ويرحل المضىء»

كورس

«المضىء...

ويختار عرشه بنفسه

أمام الألهة»

END of pan

قرص الشمس يبدأ فى الارتفاع خلف الغاب العالى.

صوت إيزيس

انظروا حور....»

كورس

«الصقر الذهبى»
zm. In (slow 100-250) then out of Focus

راو

وبحث ست عن المولود الذهبى فى أرجاء البلاد

حتى وجده فى المناقع

فجاءه على شكل عقرب

جزء ٣

«حور لدغه عقرب»

١) L.S -

المناقع

سماء بعد الغروب الداكنة
FADE IN

(صوت خافت يشبه الحشرجة)

(فجأة ـ صراخ طيور مفزوعة)

صوت من الأعالى

(ينادى قلقا)

(مكررا بدرجات مختلفة)

«أسرعى ياإيزيس ـ أسرعى

هلمى إلى ولدك حور...

إيزيس إيزيس... إلخ»
TILT DN (diagonally)

باحثا ـ من السماء إلى أفق من الغاب
PAN عبر شواشى الغاب إلى الجزء المضىء من أفق السماء

تظهر إيزيس.. بعيداء تقترب مسرعة...

صاعدة وهابطة...

تظهر وتختفى (L.s)
zm In (slow) -

صوت الراوى

«هكذا صاحت الإلهة التى كانت بالقرب منه...

صيحة من لدغة عقرب

فأقبلت إيزيس فى لهفة

واللوعة تدمى قلبها...»
TILT Up.

من الماء إلى أرض صغيرة خالية بين الغاب حيث الطفل

حور نائما بلا حراك

إيزيس تجرى وتركع بجانبه (L.S)

(صوت سمكة تقفز من الماء)

الراوى

(مستمرا)

ومدت ذراعيها قائلة:

«سأحميك ياولدى

سأحميك

لا تخف، لاتخف ياولدى المجيد

لن يصيبك مكروه

ذلك أن كل ماهو آت

سوف يخلق من بذرة دفينة فيك

لن يهوى رأسك أبدا

أمام من يضمر لك الأذى

لن يخيب لك أمل فى الأرضين

ولن تنال منك زاحفة تلدغ

ولن يفتك بك وحش ضار

وستنجو من أخطار البحار»
zm. out (slight, slow, unnoticed)

تدخل نفتيس قلقة ـ تدور حول الطفل حور وتركع عند قدميه مندهشة

إيزيس تغطى وجهها ـ جسدها يهتز للأمام وللخلف...

تلمس الأرض براحتيها وتضعهما على رأسها.

(صوت الراوى مستمرا)

«عندئذ أقبلت أختها نفتيس وهى تذرف الدمع

ماذا هناك؟

ماذا حدث يا أختاه؟

فقالت إيزيس:

خبأته بعيدا عن الأنظار

حتى لايمسه شر

وذهبت إلى المدينة

وأضعت الوقت باحثة عن الطعام والزاد لولدى

وحين عدت

أسرعت إليه أقبله..

لكنى وجدت حور ساكنا ـ لايتحرك

لا حياة فى جسده

القلب صامت

وقد بلل الثرى بماء عينيه، ولعاب شفتيه...»

تتجمع أشباح مظلمة فى مقدمة الكادر والكاميرا تتراجع

«وجذبت صرختى سكان المناقع

من كل صوت ودنوا منى

وبكوا لجلال تعاستى

لم ينطق رجل منهم

ولم يعرف أحد منهم

كيف يعيد الحياة إلى حور»

وقالت نفتيس:

«إيزيس

وجهى صيحتك إلى السماء

حتى يكف ملاحو مركب الشمس عن التجديف

وتثبت مركب رع فوق المكان الذى به حور»

إيزيس تنظر إلى أعلى تجاه أفق السماء.. وترفع ابنها حور وتمسكه قريبا من صدرها.

(PAN Following)

تنهض تخاطب إله الشمس فى السماء. تشير بيدها تتحرك باضطراب، تجرى دون هدف، تستعطف وتأمر

«وهبت إيزيس

وتوجهت بصيحتها إلى مركب رع التى تسير لملايين السنين»

إيزيس

(صيحتها تمتزج مع صوت الراوى)

«أى رع

لدغ حور لدغ حور.

حور.... وريث وريثك

الطفل البرىء

المبجل بين الآلهه

لدغ حور، لدغ حور

لقد ابتهجت به عند مولده

واستقبلته بفرحة عظيمة

لأنى رأيت فيه

من سينتقم لأبيه

لدغ حور

الطفل الذهبى الذى فقد أباه قبل أن يولد»

إيزيس، مازالت تمسك بالطفل، تتوقف أمام قرص الشمس تنتظر ... متحدية

(العويل يمتزج مع صوت الكورس والراوى)

الراوى

«فتوقفت المركب التى تسير لملايين السنين

وتوقف قرص الشمس عن المسير

ولم يتحرك من مكانه فوق حور.

ووقف أهل المناقع مذعورين

وهبط تحوت ـ إله الحكمة ـ من علياء السماء»

صوت تحوت

أيتها الإلهة ـ أيتها المجيدة

انظرى

لن يصيب الطفل شر

فالحماية تأتيه من مركب الشمس

التى تسير ملايين السنين».

TRAV or PAN (slaow)

مثبتا إيزيس التى تتراجع الآن

نفتيس تقترب منها وتركع إلى جوارها فى خشوع

وتنتحب (قرص الشمس خارج الكادر الآن)

إيزيس

«ألا ما أنبل مايكن قلبك ياتحوت!!

ولكن أتراك جئت بعد فوات الأوان؟!»

صوت تحوت

«لا تخشى شيئا
وأنت يانفتيس
كفى عن النحيب
لقد جئت بنسمات الحياة..
لكى أعيد الطفل إلى أمه سليما معافى»
كورس
«أى حور - أى حور
ليثبت قلبك
فلا يزعزعه اليأس لجرح أصابه..»

- إيزيس تتراجع وتركع (ظهرها للكاميرا)
ثم تضع الطفل أمامها على الأرض وتحنى رأسها.
نفتيس تنحنى إلى الأمام وترقب الطفل حور الراقد بينهما
صوت تحوت
(يستمر دون انقطاع)
«إنك فى حماية الابن الأول الذى فى السماء
الذى آل إليه نظام الأرض
قبل أن تكون هناك أرض
إنك فى حماية الصقر الكبير
الذى يسبر أغوار السماء...
والأرض ... والعالم السفلى.
إنك فى حماية أسماء أبيك
وصوره فى الأقاليم
إنك فى حماية اسمك
الذى تحفظه الآلهة وتصونه
زل أيها السم

لقد توقف مركب رع فلم يعد يسير
ولن تتحرك الشمس من مكانها.
وسيعم الظلام
ولن يشرق عهد جديد
ولن يرى النور ثانية من يعمهون فى الظلمات
حتى ....»..
كورس
«..... يبرأ حور
من أجل أمة إيزيس»
صوت تحور
«وستغلق منابع النيل
فيجف الزرع
ويسلب الأحياء الطعام
حتى ....»
كورس
«يبرأ حور
من أجل أمه إيزيس»
صوت تحوت
«اخرج إلى الأرض أيها السم
ليبزغ نور الشمس وتطمئن القلوب
(لحظة صمت)
انهض ياحور
لقد ردت إليك منعتك»
(بكاء طفل خاف)
- إيزيس تنحنى للأمام وترفعه بين يديها
- نفتيس تزحف إلى جوارها وتربت عليه
- إيزيس تنهض بالطفل بينما الكورس يقرأ
كما لو كان الطفل يتوج
كورس
«سيعود الإشراق إلى وجه أمك
وستملأ القلب المحزون طمأنينة
وستحرك القلوب بصوتك»
صوت تحوت
(ممتزجا ومقاطعا)
«أنت -

يامن فى السماء مقامك

أى حور

إن صفاتك تحميك

أى حور

يامن ستأخذ بثأر أبيك»

TRAV. (slow) resumed

بروفيل أشخاص تدخل من جانبى الكادر على مسافات غير منتظمة ينصتون فى خشوع مندهشين.

إيزيس بعيدا فى الخلفية تقف مواجهة لهم

إيزيس

(منادية بلطف)

«ناشدتك أن توصى به

أهل مناقع خميس

والمربين والمربيات

مرهم الآن أن يحموا الطفل لأبيه

وحدثهم عن صفتى فى خميس:

فلست كما أبدو

امرأة أذلتها الغربة»

صوت تحوت

«أيها المربين أيتها المربيات

اسهروا على هذا العظيم الذى ظهر بينكم

وانظروا أين طريقه بين الناس

وردوا عنه كيد الكائدين

الذين يعترضون سبيله

إلى أن تعيدوا إليه عرش الأرضين

إن العالم يترقب»

FADE or DESOLVE

راو

«ونمت أطراف حور

ووهب القوة

وتمرس على فنون القتال»

أسماء حور .. وصفاته المختلفة

- مجموعة من اللقطات لتمثال حورس الذهبى المطعم والموجود بالمتحف المصرى

راو: «حور»

العقاب الهائل

الصقر الذهبى

من أسمائه ... «حور رع»

هو وجه السماء

مكانه فى العلا

الشمس .. عينه اليمنى

والقمر .. عينه اليسرى

فهو رب الشمس ورب القمر»

FADE OUT

ظلام .. تتحرك الكاميرا فيظهر وجه حورس يضيئه شعاع ساقط

«والبعض يسميه «حور بحديت»

القوة التى تبدد الظلام»

مجموعة لقطات بها نقوش حور من المعبد

«وتزيح الغيوم والأمطار

وتغمر الكون بالضياء

ويقال إنه رب الشروق

يجدد مولده كل يوم

ليمضى عاما بعد عام

فى مساره المحدد فى السماء

جالبا فى ركبه الفصول بخيراتها»

كاهن التلاوة:

«اتخذ من السماء سكنا لروحه

وجعل من الأعماق مستقرا لجسده

ومن صفاته حور خوتى

سماء الجنوب فى وقت الظهيرة

حين تشتد حرارة الشمس

وتبلغ أقصى مداها»

. بهذه الصورة شن حور الحرب على عدوه ست قاتل أبيه

وفى اللحظة التى بلغت الشمس أقصى حرارة

وأسطع ضياء.

أحرز رب الضياء انتصاره على رب الظلام وأتباعه

وعلى جدران معبد إدفو

دونت المعركة .. وهذا نصها:

ـ مجموعة كبيرة من اللقطات لأشعة الشمس الساقطة فى ظلام المعبد والكاميرا تتابع بقعها الضوئية على الأرض وعلى الجدران وعلى قواعد الأعمدة الضخمة تزداد سرعة حركتها مع تتابع النص

«حلّق حور فى السماء على هيئة

قرص مجنح

ومن ثم سمى رب الضياء

وهناك من عليائه

رأى أعداء أبيه

فطاردهم وهو على هيئة القرص المجنح

ثم انقض عليهم بكل ما أوتى من لهب وغضب

فأفقدهم حواسهم»

لقطات لتفاصيل مكبرة لأيدى الأسرى من نقوش المعبد وهى مرفوعة لأعلى تطلب النجاة.

«فكفت أعينهم عن الرؤية

وصمت آذانهم

فتخبطوا

وهوى كل منهم على أخيه يقتله

وفى لمح البصر سقطوا جميعا صرعى

عندئذ»

لقطة تستعرض المعبد وتنتهى بالقرص المجنح فوق مدخل بهو الأعمدة

«عاد حور إلى أبيه مزهوا بريشه الملون

وقال حور

انظر

ها قد سقط أعداؤك أمامك على هذه الأرض

فسر رع وقال

هذا عقاب المارقين

وفى الحال أطلق على هذا الإقليم اسم «إدبو»

أى مدينة العقاب

وعرف حور بحديث برب إدبو

وحرف هذا الاسم عبر آلاف السنين

ليصبح إدفو»

لقطة من خارج المعبد.. منطقة بين الأطلال وتتحرك الكاميرا ببطء حتى يظهر صرحا المعبد وقد غمرتهما الشمس بضيائها

كورس:

السماء ملك لك ياحور ياذا الألوان الزاهية فحلق فيها كالقرص المجنح.

راو:

وأمر رع أن يوضع هذا القرص المجنح على هياكل آلهة البلاد فى الشمال والجنوب كى تدفع الشر بعيدا عنها ونفذ هذا الأمر.

«ويفسر هذا.. وجود القرص المجنح على مداخل معابد وهياكل الآلهة فى كل أنحاء البلاد لوحة مينا موحد القطرين وشارة الصقر حور المنقوش عليها.

ومن صفات حور .. «الموحد»

«فهو أول من وحد الجنوب مع الشمال بعد أن هزم أعداء أبيه .. وتوّج بتاج الوجهين وجاء مينا من بعده بآلاف السنين ليهتدى بهديه وكان هو الآخر من أبناء إقليم إدفو»

لقطات لتمثال حور البرونزى فى المتحف المصرى

«ومن صفاته «المنتقم»... بعد أن انتقم لأبيه ويسمونه حورا ابن ايزيس

الابن المثالى

والوريث الشرعى

والحاكم الأوحد

وأول من توج فرعونا فى زمان ما قبل الزمان

وهو فى عين الناس .. المنقذ المنتظر
وهو المخلص عند المحن
ويعرف حور ابن إيزيس باسم المولود
الحياة المتجددة
الساعة الأولى من اليوم الأول
واليوم الأول من الشهر الأول
والشهر الأول من العام»
لقطات من نقوش المعبد لمركب رع
«ويسمى الملاح
الذى يسهر على مركب الشمس
التى تسير ملايين السنين
كى يقتل برمحه التنين فى العالم السفلى
فتمضى مركب الشمس نحو الشروق»
قرص الشمس عدسة (٦٠٠)
ويسمونه الغلام
صوت غلام:
أنا الغلام
أنا الغلام
أنا الغلام
أنا الغلام الذى يمضى على طريق الأمس
أنا اليوم . أنا الغد
لأمم لم تخلق .. ولشعوب لم تأت بعد

انتصار حور»

إيزيس:
«سدد رمحك إلى ربوة الوحش المفترس
هلم إلى عدو أبيك
انظر
إنك على ربوة شجيرات
على شاطئ بلا عشب
لا تخش بأسه
لا تهرب من أولئك الذين فى النهر
اغرز رمحك فيه ياولدى»
كورس:
«الثبات .. الثبات ياحور»
حور:
«أغمدت الرمح الأول فى قمة فرس النهر»
كاهن التلاوة: «لك الحمد» جل اسمك
أى حور بحديث»
أيها السور النحاسى المنيع الذى يحيط بمصر» .
حور:
«والرمح الثانى فى جبهته»
كورس ومشاهدون : «الثبات ياحور الثبات
أمسك الرمح فى ثبات
أيها العقاب الهائل.. الإنسان الأمثل
هو المغوار»
حور :
«الرمح الثالث يشق رقبة فرس النهر
وسنه يوغل فى لحمه»
كاهن التلاوة:
«لك الحمد» أى حور
أيها الجدار الحجرى المنيع المحيط بمصر
ياذا العين الساهرة على الحصن»
كورس ومشاهدون:
«الثبات الثبات ياحور»
كاهن التلاوة:
«المجد لك
يامن تخلد إلى النوم بمفردك
يامن لاتناجى إلا قلبك»
حور:
«الرمح الرابع غرز فى خاصرته فشق ضلوعه»
كورس ومشاهدون:
«الثبات الثبات ياحور»
حور:

«الرمح الخامس غرز فى ضلوعه ففصل فقاره»

كورس:

«أطبقوا عليهم يا أولى القوة

اغنموا ياسادة الوحوش الضارية

انهلوا من دماء أعدائكم ومن دماء نسائهم

اشحذوا أسلحتكم

وسنوا نصولكم

خضبوا رماحكم بالدم»

كورس (٢) :

«لكم أجساد كأجساد الأسود فى مكانها

لا تقبل الرعونة

وكأجساد الأوز الذى يتهادى على الشاطئ

وقلوبه منتشية بالفرحة لوصوله البر»

إيزيس:

«ما أجمل السير على الشاطئ دون عائق

والمرور فى الماء أن تبتلع الرمال الأقدام

ودون أن تدميها الأشواك

ودون أن تكشف التماسيح عن نفسها

لقد تجلت روعتك حينما غرزت رمحك فيهم ياولدى»

كورس ومشاهدون:

«الثبات، الثبات ياحور، انظر»

حور:

«الرمح التاسع غرز فى أقدامه

والرمح العاشر غرز فى مفاصل أقدامه»

كورس ومشاهدون:

«الحمد لروحك

أى حور

أيها الحائط المنيع والصقر الكاسر

حور: أنا حور بن إيزيس

الذى هزم الأعداء.. وثأر لأبيه»

كاهن التلاوة:

«ما أسعد الابن الذى يستعيد مكانة أبيه بعد أن ثأر له

من أجله بددت ريح الشمال غيوم السماء وانتشرت أحجار زمرد مصر العليا فى أرجاء الأرضين»

كورس:

«ابتهالات للرمح المقدس»

كاهن التلاوة:

المجد لك

ياحامل الرمح ياذا البأس العظيم

الخشوع لتابعيك المنتقيمن

رسلك وجنودك

المجد لسفينتك الحربية

أمك، راعيتك

التى دللت جسدك على ركبتيها»

إيزيس:

«خذنى ياولدى إلى سفينتك الحربية

خذ من رعتك وحنت عليك ودللتك على صفحة المياه وأنت بعد طفل صغير

خذ من خبأتك بين أضلاعها الخشبية.. فى ظلال أخشاب الصنوبر

لا خوف من التقهقر لتلقى بمراسيك

فالدفة الدقيقة تدور حول القائم

مثل حور فى حجر أمه

وصفائف الألواح مثبتة فى الأضلاع

كالوزير فى القصر

والصارى ينتصب فى رسوخ على القاعدة

مثل حور حينما أصبح حاكما لهذه البلاد

وهذا الشراع الأخاذ ذو النصاعة المتألقة

مثل نوت العظيمة، إلهة السماء، حين كانت حبلى بالآلهة

ورافعتا الشراع، إحداهما إيزيس والأخرى أختها نفتيس

كل منهما تقبض بشدة على ذراعى الشراع

مثل آخرين من أم واحدة

ومثقبات المجاديف على حافة السفينة

مثل حلى الأمراء
والمجاديف تضرب على جانبيها
كنذر المعركة حين يعلن الاقتتال
والألواح تلتصق ببعضها بعضا
فلا تنفصل واحدة عن الأخرى
والسطح كلوح التدوين تغطيه صور الآلهة
والقوائم الضخمة فى قاع السفينة
مثل عمد تنهض ثابتة فى معبد
والأوتاد فى جانبها الطوى
مثل حية نبيلة وارت ظهرها
والمجداف اللازوردى يجرف الماء برقة
فتنساب الحشائش حوله كحية عظيمة
تذلف إلى مخبئها
والحبل بجانب القائم
مثل فرخ إلى جانب أمه»
كاهن التلاوة: «ابنك عاد إليك
ما أجمل السعادة التى ترتسم على وجهك الآن
وأنت تظهر بجلالك
مثل رع فى سفينة الصباح»
كورس (١):
«استحوذ حور على عرش أبيه»
كورس (٢):
«استحوذ حور على عرش أبيه»
حور : «أنا حور بحديث الإله العظيم.. رب السماء
سيد تاج مصر العليا
وسيد تاج مصر السفلى
ملك الملوك على مصر العليا
ملك الملوك على مصر السفلى
الأمير الكريم .. أمير الأمراء
أتلقى الصولجانين
لأنى أنا إله هذه البلاد
وأستحوذ على ملك الأرضين
بتتوجى بتاج الوجهين
قهرت عدو أبى
أنا ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد»
كورس ومشاهدون:
«ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد
ملك مصر العليا ومصر السفلى إلى الأبد»
تحوت :
«يوم مبارك يومنا هذا ... المقسم بلحظاته وساعاته
يوم مبارك فى عامنا هذا.. المقسم أشهرا
يوم مبارك فى هذه الأبدية... المقسمة سنينا
يوم مبارك فى هذه الديمومة
ماأسعد الذين يأتون إليك زوارا فى كل عام»
أمراء حور:
«نحن فتيان حور الملكيون وبحارته
نحن رماة إله الحصن
رماة حور الشجعان
الذين يقاتلون من أجل وضع نهاية لأعدائه
دربنا على الثبات
أبطال أولو بأس لاتخطئ رماحنا هدفها
تشق أعماق المياه
وتومض خلف الوحوش المدبرة
تمزق أجسادها
وسواعدنا شديدة القوة وهى تجر الأعداء
ها قد وصلنا المعبد فى فرحة عظيمة»
إيزيس:
«احملوا عدوكم
اقتلوه فى عرينه
اذبحوه فى اللحظة المقدرة.. هنا والآن
اغمدوا نصالكم فيه مرارا ومرارا
الثبات ياحور لاتهرب من أولئك الذين فى النهر

لا تنصت إليه وهو يتوسل إليك

عندما يقع فى قبضتك

أى حور

لتثبت يدك على الرمح ... لتثبت

نعم فأنا ربة الرمح

أنا الجميلة ربة الصوت الذى يدوى به الرمح المنطلق

عابرا الضفاف وهو يومض متتبعا فريسته

حتى يشق جلدها ويحطم ضلوعها ويبقر بطنها.

لم ولن أنسى ليلة الطوفان

لم ولن أنسى ليلة الفجيعة»

«الزواج المقدس»

لقطات للإلهة فى موكبها النهرى. من نقوش المعبد لقطات لحور يستقبلها من نقوش المعبد لقطتان للإلهة وهى تحتضن حور، وينتهى المشهد باحتفال رقصة الكف التى أشرت لها فى المقدمة

وينتهى المشهد بلقطتين لبقع الشمس المضيئة على الأرض وينتهى بالسماء والشمس مضيئة.

«الصعود إلى السماء»

لقطات هذا المشهد تصور تفاصيل الموكب المرسوم على جدار السلم الشرقى الصاعد إلى سطح المعبد

حورس بين الآلهة والبخور وكأنه يصعد السلم إلى السماء

كاهن:

«ياساكنى الأفق

ماأبها كما وأنتما تشقان طريقكما

وتعبران السماء بأشرعتكما

مبتهجين سعيدين

أى رع ما أبهاك وأنت تشق طريقك عبر السماء

نحو الأبدية

أى حور

يارب إدفو

ما أروعك وأنت تشق طريقك ظافرا

بعد أن انتصرت على أعدائك

امض يا موحد القطرين

فقد خلا طريقك من الأعداء»

كورس:

«لتكن عيناك دائما مبصرة

ولتكن أذناك أبدا صاغية

ولتمش على قدميك

ولتتقدم

فى مثل هذا اليوم البهيج

من بداية كل عام» ■

الهوامش

(١) Bevan,E, A history Of Egypt The Ptolemaic Dynasty, london, 1927, P.2

(٢) Bell, H.I, Egypt From Alexander The gvreat To The Arab conquest, Oxford, 1946 P. 29 .

(٣) Pirenne,J., The Tides Of History Vol 1 London, 1962, P. 236 .

(٤) تارن، و.و، الإسكندر الأكبر، ترجمة زكى على، القاهرة ١٩٦٣صـ ١٧٨.

(٥) Bell, H.I., Egypt..., Op. Cit, P. 34

(٦) Milne, J.,G Egyptian Nationalism Under Greek And Roman Rule, IEA, Vol 14, 1928 P. 227.

(٧) Pirenne, J., The Tides.... OP. Cit., P. 302 .

(٨) Bell, H.I, Egypt...., Op. Cit., P. 36 .

(٩) د. إبراهيم نصحى تاريخ مصر فى عصر البطالمة، القاهرة ١٩٧٧ جزء٤، ص ٢٠٨.

(١٠) المرجع نفسه ص ١٥٦.

(١١)المرجع نفسه ص ١٦٣.

(١٢) Bell, H.I., Egypt...., Op. Cit., P. 50 وكـذلك د. إبراهيم نصحى، مرجع سابق ص ١٥٢.

(١٣) د. إبراهيم نصحى، المرجع نفسه ص ١٥٣.

(١٤) Eddy, S.k, The King is Dead: Studies in the near Eastern Resistance to Hellenism 334- 31 B.C (Nebraska, 1961) P. 324 FF

(١٥) Ibrahim, M.A., Aspects of Egyptian Kingship according to the inscription of the tomple of Edfu, (1960) P. 210

(١٦) Ibid, p. 211 .

(١٧) Eddy, Op. cit, P. 287 .

(١٨) Ibrahin Op. cit P. 211 .

(١٩) Ibrahim OP. cit P. 211

(٢٠) د. إبراهيم نصحى مرجع سابق جـ ٤ ص ١٨٢

(٢١) Bevan OP. Cit, P. 194 .

(٢٢) د. إبراهيم نصحى مرجع سابق جـ ٤ ص ١٨٤ وما بعدها

(٢٣) Bowman, A,K, Egypt after the pharaohs 332 Bc- 642 A.D. (British museum Pub, 1986) P. 31

(٢٤) Bowman, OP. Cit p.31

(٢٥) Marianne Euentch - Ogloue FF, "Noms pro-presimpr ecatoires" in B.T.F.A.O. 40 (1941), P. 117 - 133

Ibrahin op. cit p 212.

(٢٦) أرمان .أ، ديانة مصر القديمة نشأتها وتطورها ونهايتها فى أربعة آلاف سنة، ترجمة د. عبد المنعم أبو بكر، د. محمد أنور شكرى. ص ٢٠٧ ـ ٤٠٠.

(٢٧) حسن س.، مصر القديمة جـ ١٥ ص ٢٣٧ : ٢٦٧,

(٢٨) Ibrahin OP. Cit P. 212.

(٢٩) Ibid P. 213 .



نصـــوص

سيناريو شكاوى الفــلاح الفــصــيح

- سيناريو وإخراج: شادى عبد السلام
- إنتـــاج: المركـــز القـــومى للأفلام التجريبية
- إنتاج ١٩٧٠
- مـدة العـرض ٢٠ دقـيـقـة

قـا عندما تم الإعداد لعمل كتاب عن أفلام شادى عبد السلام بادئين بفيلمه التسجيلى الأول «شكاوى الفلاح الفصيح» كان من حسن الطالع أن عثرنا على نسخة أصلية من سيناريو الفيلم الذى كتبه شادى عبد السلام وأصبح هو والمومياء وأخناتون (الذى لم ينفذ) ثلاثية سينمائية مدونة، كان لزاما علينا أن نقوم بنشرها تباعا لنضيف للمتذوق السينمائى متعة التأمل الذهنى بقراءته لتلك المخطوطات، إلى جانب متعته البصرية لمشاهدة تلك الأعمال. بل إن الأمر يصبح أكثر إلحاحا بتقديم سيناريو شكاوى الفلاح الفصيح والمأخوذ أساسا من نص أدبى مصرى قديم ليصبح هذا المخطوط بالتالى سابقة سينمائية يجب دراستها بشكل متعمق.

لقد بدأت عملى فى السينما كمهندس للديكور وكان على أن أتلقى سيناريوهات واجب تنفيذها بعدة مفاهيم يدلى بها المخرج. ولكن بالنسبة لفيلم المومياء فقد كان حالة خاصة للغاية، فسيناريو الفيلم كان يتكون أمامى من سطوره الأولى، وحتى اكتمل له لحمه وكساؤه، وبذلك لم يكن العمل بالنسبة لى متنا أقرؤه لأول مرة، ذلك لأنه نما وتطور معى خلال قيامى بالعمل بالفيلم نفسه.

ولم يكن شادى يقوم بشرح مكونات السيناريو نفسه، بل توضح طريقة كتابته للسيناريو والتى كانت تتسم بالتشابه مع الطريقة الإنجليزية فى خلط وتتابع الصورة مع الصوت، لذلك كان شرحه فى حدود الإضاءة والجو العام للصورة ويشرح المعانى الرئيسية الموجودة فى الفيلم، أما التفاصيل فكانت شيئا خالصا به هو. بل أكثر من ذلك إيحاءات أو تضمينات لها معان عميقة فى الشخصية المصرية والحدث الدرامى، فإن ذلك كان له قدسية عنده يجب على من يتعامل معه أن يستشفها مما يقرؤه لا أن يقوم شادى بدور المدرس التعليمى يشرح ما يقصده بين السطور.

إن وجود سيناريو مكتمل لشكاوى الفلاح الفصيح وعدم عثورنا على مثل هذا النص بالنسبة لأفلام آفاق وجيوش الشمس وأفلام الآثار الثلاثة، أمر يمكن تفسيره طبقا لظروف تلك الأفلام الأخيرة. إذا نظرنا إلى «شكاوى الفلاح الفصيح» نجد أنه عمل أدبى به تتابع وخط درامى يندفع خلاله الفلاح من شكوى لأخرى بحثا عن حقه. أما فيلم «آفاق» فكان تكليفا من ثروت عكاشة وزير الثقافة وقتها لشادى بعمل فيلم عن أنشطة الوزارة.

وقد قام شادى بتصوير هذا العمل بروح الاستكشاف، يصور ويضيف ويحذف، لذلك فقد تم تشكيل الموضوع تماما مثل قطعة الكانفاه جزءا بعد جزء حتى اكتمل النسيج. وفى فيلم «جيوش الشمس» ذهب للجبهة ليستمع للجنود ويرى معاركهم، ففوجئ بأن صورة الحرب فى ذهنه مختلفة عما يراه، فهنا لايرى المحاربون أعداءهم. إن ما يظهر فقط لهيب القنابل ووابل الرصاص، لكن العدو بعيد للغاية وغير مرئى. وقد اكتمل فى ذهنه عمل فيلم فرأى أن يسجل كلام هؤلاء الجنود، كانت المعانى التى طرحت حينذاك هى محصلة عمل الفيلم كله.

أما بالنسبة لأفلام هيئة الآثار المصرية، فقد تكونت معه أيضا بالطريقة نفسها، أى من واقع الأمكنة والأحداث واللقطات الاستكشافية المصورة. وعندما بدأ فى تصوير فيلم «الكرسى» اختمر فى فكره عمل فيلم للأطفال لشرح حضارة أجدادهم لهم، وبذلك خلقت شخصية الطفل وشخصية من يشرح له. واستمرت الفكرة نفسها بالنسبة للفيلم الثانى «الأهرام وما قبلها» وكذلك «عن رمسيس الثانى».

أما بالنسبة لموضوع الحوار المصاحب لهذه الأفلام الثلاثة الأخيرة، فإن أمنية شادى كانت أن يوصل معانى هذه الأفلام إلى العامل والحرفى. وكانت لغة العامل أمرا من الصعب أن يبدع فيه، أو لنقل لم تكن ضمن قاموسه. فلغته شعرية إبداعية كما فى المومياء وإخناتون فقد قام بالجلوس مع الممثلين اللذين اختارهما لتأدية أدوار الفيلم محمود مبروك ومحمد قايد، وكانا على علاقة بطبيعة العمال ويعيان كلماتهم وتعبيراتهم، وكان يترك لهما حرية قول الكلمات ويكتبها على الورق ليسمع جرسها ووقعها. ولم يكن

دوره يقف عند المراقب لهذا الأمر، فقد كان ينقح ويغير بطبيعة الحال ليصل لما يريده. وكان نجاحه فى أن يصل للغة



للفيلم تصل لهذه الطبقة يولد لديه سعادة داخلية. نستطيع أن نقول إن لجوءه لشباب مختلط بهذه الطبقة والاستعانة بهم هو عمل مشابه للجوئه مثلا لعلاء الديب ومحمد مرعى فى المومياء والفلاح وإخناتون.

ونلاحظ أن سيناريوهات شادى مليئة بالتفاصيل. حركة الكاميرا والأشخاص.. ألوان الأشياء.. الجو العام.. الموسيقى والمؤثرات الصوتية.. ونوع وشكل الملابس والماكياج.. والانتقالات والاسكتشات العديدة. كل هذا ناتج عن غزارة معلوماته وتمكنه من العناصر التى يستخدمها ووصفه لكل هذا رغم أنه هو نفسه الذى سيقوم بتنفيذها وهو أقدر الأشخاص على ذلك، ليس نوعـًا من التناقض فهو يعطى نفسه كل هذه الغزارة فى التفاصيل ليعيش كل دقائقه فى خلق جو المكان وتبلوره فى ذهنه وهذا يعطيه تحكما أكثر فى التنفيذ. وهذا الوصف مع أفلام تاريخية من هذه النوعية تساعد الذاكرة التى لن تقدر على الاحتفاظ بهذه المعلومات لمدد طويلة. وهو فى وصفه لكل هذه التفاصيل فى سيناريو يقترب من العمل الأدبى لايفقد بذلك متعة القراءة فهو يصف كسينمائى أديب ينسج قطعة القماش بالسدى واللحمة جزءا فجزءا حتى يكتمل العمل. وفوق ذلك فإنه فى كل الأحوال يقدم نفسه كنوع من الإقناع لمن يقوم بتمويله، ونوع من التجويد المستمر الذى كان شادى يجد فيه متعته الشخصية فى أن يرى على الورق شيئا مماثلا أو قريب الشبه لما سيحدث على الشاشة البيضاء.

وكان شادى يستخدم تقسيمات المشاهد طبقا للموضوع وليس طبقا للوحدات الأرسطية الثلاث. وغالبا مايكون لهذا المشهد عنوان، فمثلا فى سيناريو فيلم «إخناتون» فى مشهد وفاة الفرعون أمنحتب الثالث ثم الجنازة وما

صاحب ذلك من مشاهد كبار رجال الدولة. وقد أعطى شادى لهذا المشهد كله عنوانا هو «الأرض التى تهوى الصمت» ويقصد الجبانة بالطبع. وتندرج كل تلك الأمكنة والأزمنة المرتبطة بوفاة الفرعون كلها تحت هذا العنوان. وعندما يكتمل المعنى الذى يقصده ينتقل لمشهد آخر بعنوان آخر، وكان ذلك كله يساعده عندما يرغب فى تغيير شيء سواء بالإضافة أو الحذف. إذن فنوتته الموسيقية مليئة بالجمل التى تساعده على ضبط إيقاع اللحن الذى يعزفه، وعند وجود أى خلل فإنه يلجأ إليه فى موضوع واحد له رأس وذيل وكيان، أكثر من ذلك فكل مشهد من مشاهده له دوسيه لديه بكل تفاصيله المختلفة.

وتساءل كثيرون عن سبب كتابة شادى عبد السلام لسيناريوهاته باللغة الإنجليزية، وأعتقد أن رغبته الجادة فى أن تكتمل كل المعانى التى يرغبها بالشكل الإبداعى الذى يريده، جعلته وهو غير متمكن تماما من اللغة العربية الفصحى أن يلجأ إلى لغة أخرى تعلمها فى كلية فيكتوريا، فى أن يستخدمها كوسيلة للإتقان والتعبير عن مكنوناته بشكل إبداعى. وعلى أية حال فقد كانت تلك مرحلة وسيطة حيث تتم ترجمة ماكتبه للغة عربية فصحى سليمة يقوم بها أصدقاؤه ويراجعها هو بكل دقته المعهودة.

بقى أن أذكر أن شادى قد ترك آخر أعماله المكتوبة وهو سيناريو «مأساة البيت الكبير، عن الفرعون إخناتون والذى قضى فى كتابته حوالى خمسة عشر عاما إلى أن اكتمل ولم يقدر له أن يرى النور. وأعتقد أن هذا المتن من الأعمال السينمائية المكتوبة العالية الجودة. وإذا قدر له أن ينشر بعد ذلك فإن ذلك سيعد نوعًا من الإعتذار لشادى نتيجة عدم تنفيذ عمله ذاك، حتى يتسنى لمحبيه أن يطلعوا على هذا العمل الرصين.

لقد استطاع شادى أن يحول بردية الفلاح الفصيح إلى قصيدة سينمائية كلماتها الحق والعدل فى اعتزاز واضح بحضارة بلاده. وكان لزاما ونحن نقوم بأبحاثنا السينمائية عن هذا الفنان المبدع أن نقدم سيناريوهات أفلامه المكتملة لنضيف إلى متعة المشاهدة السينمائية لأطيافه بهجة القراءة المتأنية لأفكاره على الورق. وإذا كان تحوت رب القلم فى مصر القديمة يرعى كتبتها ويظلهم بالعلم والمعرفة، فإنه وعلى النهج نفسه نقدم متون شادى السينمائية حفاظا عليها لأجيال تالية تعى الدرس وتعشق حضارة بلادها كما فعل صاحبها. ■

صلاح مرعى

مشهد ١

خارجى. نهار

١) لقطة كاملة

(قرية سقارة، صحراء)

الفلاح يودع أسرته.

زوجته تصلح من وضع عقده ذى الأغصان والزهور.

أمه تجذب الطفل البالغ ثلاث سنوات.

والذى يرغب فى اللحاق بأبيه.

الفلاح يسحب قافلته الصغيرة من الحمير (أربعة)

(مقتربا من الكاميرا)

بان مع الفلاح والقافلة.

ينظر للخلف (ل.م) تجاه عائلته أثناء سيره.

ترافلنج. زوم للخلف مع الفلاح والقافلة خلال اختفائهم فى الصحراء.

٢) ل.ع. لأفق الصحراء

(قرية سقارة، صحراء)

الفلاح والقافلة يظهران مرة أخرى.

بان معهم للوادى أثناء نزولهم.

يستمر البان على الحقول حتى النخيل

٣) لقطة كاملة

(سقارة، شجرة الجميز).

بان عبر الأشجار

رجل شرير السحنة (تحوت نخت)

جالسا باسترخاء تحت شجرة الجميز

بعد لحظة، يتطلع لأعلى ملاحظا شيئا.

رجلان جالسان فى الخلفية يتابعانه.

يهمسان له بشىء.

تحوت يبتسم مفكرا.

[تراك أو زوم للأمام]

عندما يعتدل تحوت فى جلسته، عيناه مثبتتان على ما يراه، ثم ينهض واقفا.

بان مع تحوت، إلى

(ل.ع) الفلاح والقافلة يقتربان من عمق الصحراء.

(القافلة تغير اتجاهها من اليسار إلى اليمين)

تحوت فى (المقدمة) يخطو خارجا فى الكادر للحظة، ثم يعود داخلا الكادر.

يعود البان مع تحوت (ل. م)

بينما يقف، متابعا القافلة (خارج الكادر).

يلتقط بعض أقمشة الكتان المنشورة على الفروع

ويحملها فى اتجاه الحقول.

[ترافلنج مع تحوت والكتان المتطاير]،

[حتى يختفى خلف أشجار الصبار].

٤) لقطة ترافلنج (يمين - يسار)

(جدول ماء بسقارة)

يظهر الفلاح والقافلة مقتربين (شمال - يمين)

٥) بان أوترافلنج ل . ك.

(سقارة، كثبان بجوار شجرة جميز)

مساعدا تحوت يتبعانه بكتان مماثل

يجريان هابطين الكثبان الرملية إلى الحقول.

٦) ترافلنج مع قماش الكتان المتطاير (فى المقدمة) وتحوت.

(سقارة، الجدول)

الفلاح والقافلة يبدوان من خلالهم مقتربين.

ترافلنج بينما تحوت ينزل الكتان،

مغطيا الطريق حتى الجدول.

مساعداه يعاونانه، ثم يختبئان (يمين - خارج الكادر).

تحوتْ يعتدل ويقف فى تحد،

مواجها الفلاح وقافلته المقتربين والذين يتوقفون.

يقفان كل يواجه الآخر فى صمت

بان مع الفلاح وقافلته

الذى يغير طريقه

مارا بالقرب من حقل قمح.

٧) ل. م لحمار

يلتهم قضمة من القمح

(صيحة)

٨) بان (عدسة طويلة) قرية سقارة، الجدول.

المساعدان، قابضان على العصى،

يأتيان باندفاع خلال ممر مغطى.

يصلان إلى الحمير ويمسكان بها

بينما يلقى تحوت بالفلاح فى الجدول

(فى اتجاه الكاميرا)

بان مع الفلاح حتى الماء.

٩) ترافلنج عندما يسحب المساعدان القافلة بعيدا

الفلاح (فى المقدمة) يخرج من الماء

ويصل إلى حميره

ولكن تحوت يجذبه

الفلاح

(مقاوما بإصرار)

«لم أخطئ الطريق!..

إنها طريق لكل الناس»

الفلاح يستطيع أن يخلص نفسه

ويندفع خلف قافلته.

بان مع الفلاح،
(نرى القافلة وهى داخلة إلى إلممر المغطى فى الخلفية)
أحد المساعدين يعود ويضرب الفلاح
الذى يسقط إلى الأرض فاقدا الوعى،
بينما تحوت يدخل الكادر (من المقدمة ـ حاجبا).
يحمل الفلاح الفاقد الوعى
ويلقى به بعيدا.

١٠) ل ك للفلاح يسترد وعيه
ينظر حوله باحثا،
ثم يندفع خلال الممر المغطى
زوم للأمام يتتبع الفلاح.
١١) (سقارة ـ الصحراء والنخيل)
الفلاح يدخل من أسفل الكادر (ل. ق)
يتلفت حوله بإصرار.
ثم يندفع تجاه بيت معزول.
بان مع الفلاح ثم زوم للأمام (ل. ك)
بينما يشاهد آخر حمار
داخلا بوابته.
البوابة تغلق بإحكام.
الفلاح يخبط عليها بعنف.
ولكن لا يوجد أي رد.
يجرى تجاه باب آخر.
تراك للأمام إليه.
يخبط على الباب الآخر.
ولا رد
(يفتح الباب،
ويظهر الرجلان مرة أخرى ويدفعانه بعيدا)
الفلاح يتراجع.

الفلاح

(صارخا)

«إنى أعرف صاحب هذه الضيعة!..

إنها ملك لعظمة الوالى رينزى بن ميرو..»
الفلاح يستدير ويخطو خطوة
بان ليصل لحجم لقطة ل.ق.
ثم يستدير للخلف مرة أخرى
(مواجها الكاميرا)

«.... هو الذى طهر هذه الأرض
من كل اللصوص!
أؤسرق وأنا فى حماه؟»

الفلاح يستدير خارجا من الكادر.

مشهد ٢ خارجى نهار الصحراء

١) ترافلنج (طويل) مع
الفلاح وهو يجرى فى الصحراء.
يلمح شيئا فيستدير
ويأتى مسرعا تجاه (الكاميرا).

٢) لقطة عامة. زوم للأمام إلى
موكب رينزى (الوالى العظيم)
رينزى، فى محفته السوداء الذهبية،
ومحاطا بحاشيته الصغيرة.
الحاشية تتكون من:
٤ نبلاء
١ حامل المروحة
١ حامل المظلة
٤ حمالين
١ حامل الشارة
وهم فى طريقهم ليبحروا
على السفينة الراسية،
حيث صاريها وشراعها باديان فى الأفق.

صوت الفلاح

(مناديا)

«يا عظمة الوالى!..»

٢أ) التراك مستمر حتى (ل.ع.ك)

الفلاح مقتربا وصاعدا فى اتجاه الموكب.

٣) رينزى يأمر حامل الشارة (ل.ك)

أن يرى ما يريده الفلاح.

تخفض المحفة إلى الأرض.

حامل الشارة يقترب من الفلاح (الكاميرا).

بان مع حامل الشارة إلى الفلاح (ل.ع.ك)

الذى يأتى تجاهه مسرعا، يشكو.

(تراك بطىء أو زوم للأمام إلى حامل الشارة والفلاح)

حامل الشارة يعود (مارا بالكاميرا)

تراك أو زوم للأمام حتى

ل.ك للفلاح واقفا لاهثا،

قلقا ينتظر قرار رينزى.

يتقدم خطوة.

٤) ل.ك لرينزى وحاشيته. لقطة ثابتة انظر لقطة ٣

حامل الشارة ينحنى وهو يتراجع للخلف (خارجا من الكادر)

رينزى يجلس مفكرا.

الموظف الأول

(بلا مبالاة)

«إن ما أخذه تحوت نخت مجرد ضرائب

مستحقة له قانونا.»

الموظف الثانى

(دون اكتراث)

«هل يعاقب تحوت نخت

من أجل حفنة من النترون والملح؟

مرة أن يردها وسوف يفعل.»

يبدأ النبلاء التحرك مبتعدين.

الحمالون على وشك رفع المحفة.

صوت الفلاح

(صائحا)

«يا عظمة الوالى..

يا أعظم العظماء..»

رينزى يخبط أرضية المحفة بعصاه.

(أمر بخفضها ثانية)

يقف الجميع ساكنين، مستمعين للفلاح

«أيها الحاكم على كل من فنى ومن لم... يفنَ

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهواء لن يمزق قلعك

ولن يتباطأ قاربك

ولن تكسر لك مرسى

ولن يحملك التيار بعيدا

ولن ترى وجها مرتاعا..»

٥) زوم للأمام خفيف

ل.ك للفلاح (انظر ٢أ)

وهو يقترب ويركع على ركبتيه،

تراك للأمام بطىء.

الفلاح

(مستمرا)

«.. ذلك أنك أب لليتيم

وزوج للأرملة

وأخ للمنبوذ

وراع لمن لا أم له.

دعنى أرفع اسمك فى هذه الأرض

فوق كل قانون عادل

أيها الحاكم المنزه عن الجشع

الخالى من الخوف،.... (١)

يا من تحطم الظلم

وتقيم العدل.

استجب لصيحتى عندما ينطق فمى.

وعندما أتكلم اسمعنى.»

٦) ل.ك. لرينزى مصغياء فى فضول (انظر ٤،٣)

تراك للأمام بطىء حتى ل. ق.

صوت الفلاح

(مستمرا)

«أقم العدل أنت يا من لك الحمد

ولا يمدحك إلا الممدوحون.

خلصنى من شقائى.

انظر إلى .. إنى مثقل بالهموم.

الصفنى إنى تائه».

مشهد ٣

داخلى قصر الفرعون

١) تراك للخلف

بوابة فرعون الذهبية تفتح قليلا.

عندما يخطو الكاهن الأعظم خارجا.

البوابة تغلق ببطء من خلفه.

رينزى يدخل من جوار الكاميرا.

الكاهن الأعظم

(بنبرة رسمية)

«.. أبق على الفلاح دون أن تفصل فى أمره

حتى يتفوه بكل ما عنده.

سجل كل ما ينطق به بدقة.

وفى هذه الأثناء زوده بالطعام والعون

وليرسل خادم إلى قريته

ليرى ما إذا كانت أسرته تعانى من الحاجة

خلال هذه الفترة.

هكذا يأمر الفرعون .. الرب العظيم

ابن الشمس.. إله الوجهين

حاكم التيجان.. الخالد المخلد»

صوت الكاهن الأعظم

(يتلاشى)

يسيران خارج الكادر

والكاميرا تراك أوزوم للأمام

إلى البوابة الذهبية

مزج

مشهد ٤ خارجى. نهار النهر والحقول

١) ل.ك لقرص الشمس على الأفق

صوت الفلاح يعلو تدريجيا

أثناء اللقطات التالية - مزج بينها

صوت الفلاح

«.. أيها الوالى العظيم!

أنت رع رب السماء

فى صحبة حاشيتك...»

٢) انعكاس الشمس المشرقة على النيل

تلت لأسفل على المزروعات (زاوية مرتفعة)

«.. كل عون للإنسان هو منك.

فأنت كالفيضان الغامر،

أنت النيل الذى يكسب الحقول خضرة

ويخصب الأراضى القاحلة..»

٣) خارجى - زاوية مرتفعة

تلت لأسفل لقسم النخيل

الفلاح يظهر فى ل.ك . واقفا

(وكأنه يصلى)

«اقضِ على السارق
احمِ التعس.
لا تكن كالسيل يجرف من يشكو.»
٤+٥) ل.ع ثابتة (صحراء سقارة)
(زاوية مرتفعة) برج
الفلاح يركع على الأرض
«...احذر ! فإن الحياة الآخرة تدنو
لقطة تراك للأمام
هيكل وسط دوحة نخيل
البخور يحترق أمامه
المكان خالٍ للحظة
يخرج منه اثنان حملة مباخر.
رينزى يتبعهما مع بعض الحاشية
يتوقفون عند المذبح وهم يصغون
(رينزى فى زى كاهن)

صوت الفلاح

«واعمل بالمثل الذى يقول:
إقامة العدل كالتنفس!»

(صمت)

٦) ل.ك للفلاح الراكع
ينظر لرينزى مستفسرا (خارج الكادر)
(من وجهة نظر رينزى)
الفلاح
(قاطعا الصمت)..
«هل يخطئ الميزان؟ (صمت)
هل يميل ذراعه الى جانب؟
لا تخادع لأنك مسئول..
لا تستهن بأمر لأنك متزن (صمت)..
لاتخادع لأنك الميزان
لا تحدْ لأنك الحق..)
انظر فأنت حامل الموازين»

٧) ل.ك لرينزى (زوم للأمام بطىء)
مازال فى وضعه دون حراك، مصغيا.
صوت الفلاح
(مستمرا)
«.. إذا انحرفت انحرفت أنت.
لسانك مثقال الميزان.
وقلبك ثقله،
وشفتاك ذراعاه.»
(صمت)

رينزى يراقب الفلاح لفترة.
يجده صامتا
فيأمر الحارسين
اللذين يتحركان تجاه الفلاح.
بان مع الحارسين مع زوم أو تراك للأمام
الفلاح يتراجع للخلف مترددا
ينظر من حارس للآخر.
ثم ينظر تجاه رينزى.

٨) تراك للخلف.
(من وجهة نظر الفلاح)
الهيكل خال مرة أخرى.

مشهد (٥) خارجى نهار سقارة

١) تراك للخلف سريع مع الفلاح
وهو يدخل من أسفل الكادر.
يجرى فى ردهة مظلمة.

(معبد الهرم المدرج، سقارة).

يرى شيئا ويتوقف.

الكاميرا مستمرة فى الحركة.

حتى يدخل رينزى مقدمة الكادر،

وهو محاط بالحاشية.

الفلاح

(بغضب)

«لقد عينت لكى تسمع الشكاوى،

وتفصل بين خصمين،

وتكبح جماح السارق.

ولكنك تنحاز إلى جانبه.

الناس يحبونك ولكنك معتد..»

كاتب يدون

(خلف رينزى)

المشهد الآن ساكن تماما

(صمت)

رينزى يعطى إشارة بعصاه.

حارسان يمسكان بالفلاح

ويجذبانه، بان مع تراك للأمام إلى الفلاح

«.. لقد نصبت لكى تكون سدا للفقراء

يحميهم من الغرق..

ولكن انظر لقد أصبحت أنت الطوفان..»

مشهد (٦) خارجى. نهار البليدة

١) ل.م للفلاح. (كاميرا محمولة على اليد)

وقد جذبه بعيدا اثنان من الحراس

بان

يلقى به بعنف

يقع على الأرض

على وجهه (ل.ق)

بان وترافلنج

عندما يرفع الفلاح رأسه

ل.ق (جدا) للغاب

(السماء فى الخلفية)

صوت الفلاح

(مونولوج)

(يعلو تدريجيا)

«.... أقم العدل...

انشر الخير...

دمر كل شر...»

الكاميرا تواصل حركتها (ل.ق).

عبر نسيج الرمال.

هذا النسيج الذى صنعته الريح.

«كن كالرخاء القادم الذى يقضى على المجاعة..

كالكساء الذى ينهى العراء...

كالسماء الساكنة بعد عاصفة هوجاء.

تمنح الدفء لمن يقاسون البرد.

كن كالنار التى تنضج النيئ

وكالماء الذى يذهب بالعطش»

الكاميرا بان (سريع لأعلى إلى جانب)

حتى الفلاح الذى يستدير مبتعدا عن الكاميرا

إلى رينزى وحاشيته

السائرين عبر الأفق.

الفلاح

(موجها حديثه الى رينزى)

«أوتيت العلم واكتسبت الدراية

لا لتسلب الناس.»

بان مع رينزى تاركا الفلاح (خارج الكادر)

صوت الفلاح

«... اعتدت سلوك البشر

لذلك فأنت عرضة للخطأ..»

ريزى يتوقف فى ل.ك مصغيا

«...أفضيلة بنى الإنسان

أصبح زعيم المعتدين على الأرض.»

٢) لقطة زوم للخلف

ل.م للفلاح يدخل الكادر

الفلاح

(مستمرا)

«إن زارع الشر يروى حقله بالظلم

وينبت الزيف والكذب

ويغمر البلاد بالشرور..»

الفلاح يقترب جاريا ل. ك صاعدا الكثبان

عندما تتراجع الزوم لنرى المنظر فى لقطة عامة

«ياربان كل الأرض..!»

٣) لقطة ثابتة (ل.ك) مع رينزى والحاشية

والذين يستديرون مصغين ثم يتوقفون.

الفلاح

(بإصرار)

«يا من تأمرها لمشيئتك فتبحر..»

مشهد ٧ ديكور

لقطة كرين

١) قاعة خالية من الزخرف (جرانيت)

ل.ق. للفلاح

يركع يائسا

الكرين، تراك للخلف

الفلاح

«إن جوفى يضيق بما فيه

وإن قلبى مثقل.

هناك صدع فى السد

والمياه تندفع منه!

لذلك أفتح فمى لأتكلم.

ليس هناك من صامت إلا وقد أنطقته.

وليس هناك من نائم إلا وقد أيقظته

وليس هناك من جاهل إلا وقد جعلت منه حكيما.

إن الذين نصبوا لكى يدرؤا السوء

أصبحوا ملجأ للعابثين.»

(صمت)

٢) ل.ك رينزى جالسا يصغى دون تعبير

صوت الفلاح

«أقم العدل من أجل الإله

الذى أصبح عدله قانونا للعدل.»

٢أ) ل.ك للفلاح

تراك للأمام (بطىء).

الفلاح

(مستمرا)

«فالعدل للخلود

وهو يهبط مع صاحبه الى القبر

حينما يلف فى كفنه ويوضع فى التراب

فلا يمحى اسمه من الأرض

بل يذكر لأنه أقام العدل

ذلك هو شرع الإله.»

(صمت)

الفلاح يحنى رأسه يائسا

«إنك لم تكافئنى على هذه الكلمة الطيبة

التى خرجت من فم رع ذاته.»

يرفع رأسه ببطء (ل.م)

الدموع فى عينيه.

«قل الحق
افعل الحق
لأنه عظيم
لأنه هو الباقى
لأنه هو الباقى.
وسوف ينالك الثواب
ويتبعك خلال عمرك المديد.»

٣) ل.م تراك للأمام بطىء
على رينزى يلاحظه صامتا.

صوت الفلاح
(متأثرا)

«أما من يتغاضى عن الخديعة
فلن تكون له ذرية
ولا وارثون على الأرض
ذلك الذى يبحر ومعه الخديعة
لن تصل سفينته إلى مرفئها.»

٤) ل.ق للفلاح
(انظر لقطة٢أ)

الفلاح

«ليس هناك أمس لمن لا يبالى.
وليس هناك صديق
لمن صمت أذنه عن العدل.
وليس هناك يوم هنىء للجشع.
إنى أشكو إليك
ولكنك لا تسمع شكواى.
سأذهب وأحمل شكواى منك
لأنوبيس إلى الجبانة!»

الفلاح يحنى رأسه مرة ثانية
وينهض ليغادر البهو.
بان مع الفلاح إلى الباب
ولكن تحوت مقبوض عليه وخلفه حارسان
يسدان عليه الطريق.
الفلاح يقف مندهشا للحظة
ثم يستدير تجاه رينزى.
بان وتراك مع الفلاح إلى رينزى (فى الخلفية)
تحوت يركع أمام رينزى.
رينزى يعطى إشارة إلى شخص ما خارج الكادر
كاتب يناوله بردية
تراك للأمام (بطىء) إلى رينزى وهو يقرأ
(مرددا كلمات الفلاح)

رينزى

«فالعدل للخلود
وهو يهبط مع صاحبه الى القبر

عندما يلف فى كفنه ويوضع فى التراب»

مشهد ٨

نهار خارجى

١) الوادى والصحراء
الفلاح يصعد مقتربا يبتسم، راضيا
ويسحب خلفه قافلة أغنى وأكبر.
وضاما عنزة صغيرة إلى صدره.
بان مع الفلاح.

صوت رينزى
(صدى خافت)

«فلا يمحى اسمه من الأرض

بل يذكر لأنه أقام العدل..

ذلك هو شرع الإله.،

البان ينتهى مع

الأمير، ابن رينزى ونبيلين وقفوا يحيون الفلاح بينما يسير خارجا من الكادر.

يتابعون الفلاح بنظرهم.

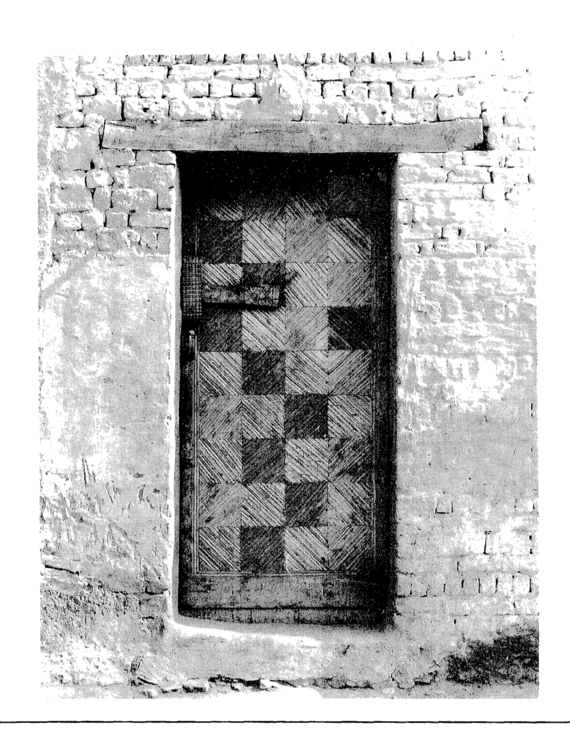
٢) لقطة ثابتة - عدسة (٣٠٠)

قرص الشمس.

الفلاح وقافلته يختفون

بينما قرص الشمس يملأ الكاد.

النهـــــــــايـــة



مشهد ١ / لقطة ١

مشهد ١ / لقطة ١

مشهد ١ / لقطة ٢

مشهد ١ / لقطة٣

مشهد ١ / لقطة ٦

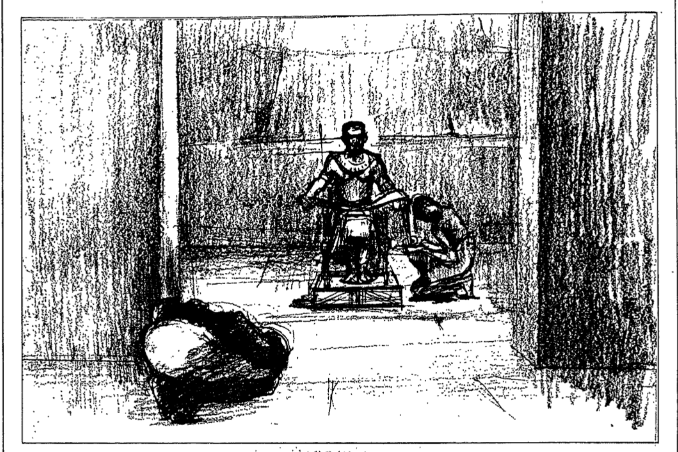
مشهد ٢ / لقطة ١

مشهد ٢ / لقطة ٢

مشهد ٢ / لقطة ٤

مشهد ٤ / لقطة ٥

مشهد ٥ / لقطة ١



مشهد ٧ / لقطة ٤



دراسة معمارية

شادى عبدالسلام
صلاح مرعى

البيت والخيمة في ريف إدفو وأصلهما التاريخى

قد بدأنا شادى عبد السلام وأنا هذه الدراسة عام ١٩٨١ بعد مسح للبيوت والخيام فى أربع قرى مواقعها مختلفة حول إدفو وهى:-

العطوانى: مبنية فوق التلال الصخرية شرق النيل.

كلح الجبل: تقع على حافة الأرض الزراعية غرب النيل.

كلح الصعايدة: وسط الأراضى الزراعية غرب النيل.

فوزه: وسط الأراضى الزراعية شرق النيل.

اخترنا مجموعة من البيوت والخيام يتمثل فيها الملامح الأساسية السائدة لعمارة هذه النوعية من المبانى فى القرى الأربع، وتم تصنيفها فى مجموعات كل منها يشكل نمطا يتشابه فى خصائصه المعمارية. ورصدنا فى هذه الدراسة ثلاث مجموعات من البيوت ومجموعتين من الخيام. وقام شادى بمهمة التصنيف والتصوير الفوتوغرافى. وقمت برفعها ورسمها معماريا ..

وبالرجوع إلى أمثلة البيت المصرى القديم أمكن التوصل إلى سمات مشتركة بين بعض أمثلته وبين ما رصدناه من مجموعات فى ريف إدفو وتصل هذه السمات فى بعض الأمثلة إلى حد التطابق.

أولا: البيوت

مجموعة (أ)

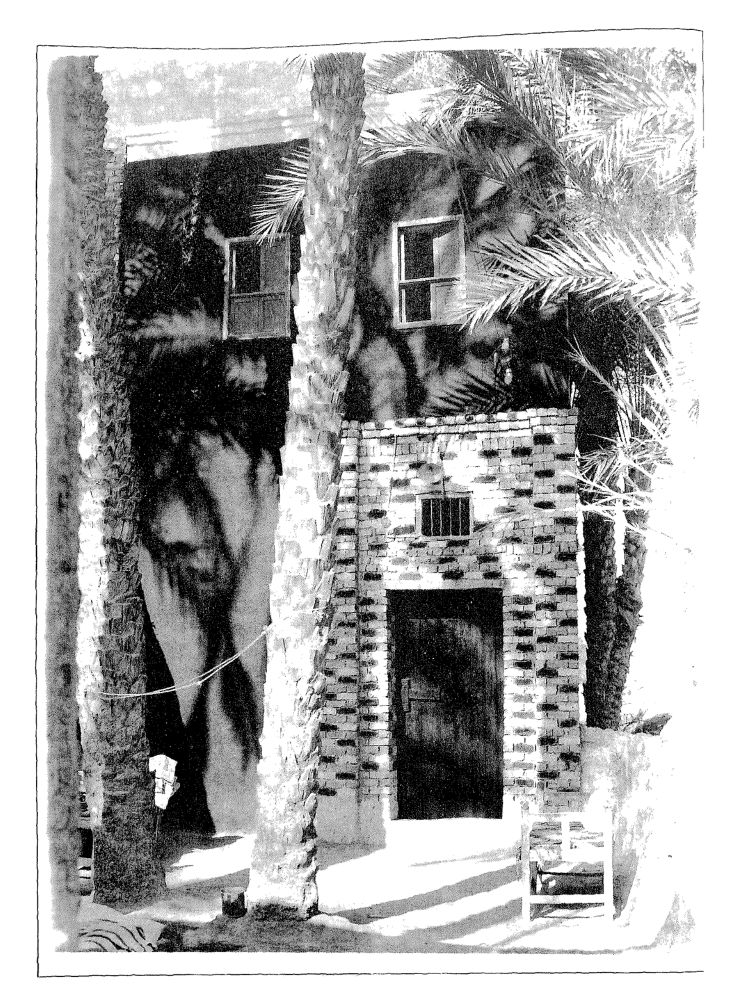
البيت من هذه المجموعة طابق واحد، ويتكون من غرفة أو عدة غرف متجاورة على خط واحد أمامها ردهة مستعرضة يظلل سقفها أبواب الغرف، تستخدم هذه الردهة كمقعد وتطل على فناء يحيطه سور، ويحتوى الفناء على ملحقات البيت (كنيف - فرن - مزيره، حظائر للدواجن والحيوانات - مخازن)

والبيت مبنى من الطوب اللبن أو قشر الجبل[1] والطمى حسب الخامات المتوفرة وأسقف الغرف وبعض المخازن والحظائر على شكل قبو مبنى بالطوب اللبن، أما المقعد وبعض الحظائر والمخازن فأسقفها من الخامات الخفيفة مثل جذوع النخل أو فروع الأشجار والبوص أو السمار أو سعف النخيل.

وتستخدم الغرف للنوم وقد تخصص غرفة واحدة للمعيشة. والمقعد للاستقبال وللمعيشة، والفناء للأعمال المنزلية.

أمثلة:

أ/١، أ/ ٢ بيتان متجاوران من قرية العطوانى البيت الأول يسكنه الأب والثانى يسكنه الابن.



أ/١ ويتكون بيت الأب من: غرفتين نوم (١) - غرفة معيشة (٢) مقعدين (٣) فناء (٤) - كنيف (٦) وفرن (٧) وحظائر (٨) ومخزن (٩) ومزيرة -١٠)

أ/٢ ويتكون بيت الابن من: غرفتين نوم (١) - غرفة معيشة (٢) - مقعد (٣)- فناء (٤) - كنيف (٥) - مخزنين (٦) - مطبخ.

أ/٣ من قرية العطواني ويتكون من: غرفة نوم - (١) - مقعد (٢) - فناء (٣) - فرن (٤) - حظيرة (٥)

وتتشابه هذه المجموعة من البيوت مع نموذج مصغر من الفخار (أ أ/١) يعود تاريخه إلى الأسرة السادسة[٢] وهو يمثل أحد أشكال البيت فى مصر القديمة.

فالمقعد ملاصق لغرف النوم ويظلل أبوابها. بل وتتشابه واجهة المقعد فى المثالين (أ/١، أ/٢) تمام التشابه مع واجهة المقعد فى النموذج المصرى القديم. ويتشابه سور الفناء فى المثال (أ/٣) مع نموذج مصغر من الفخار [٣] (أ أ/ ٢) من الدولة الوسطى

مجموعة (ب)

البيت فى هذه المجموعة من طابقين، ويحتوى الطابق الأرضى على غرفتين متجاورتين أو أكثر على خط واحد، وأمام الغرف مقعد يطل على فناء يحيطه سور ويحتوى الفناء على ملحقات البيت ويتكون الطابق العلوى من غرفتين على الواجهة أمامهما أو بينهما مقعد علوى، أسقف الدور الأرضى على شكل قبو مبنى من الطوب اللبن وبقية أسقف البيت من المواد الخفيفة والسلم فى بعض الأمثلة محمول على قنطرة من الطوب.

مثال (ب/ ١)

بيت من طابقين يحتوى الطابق الأرضى على غرفتين أمامهما ردهة مستعرضة تستخدم كمقعد لها باب يفتح على الفناء ونافذتان تطلان عليه. ويصعد السلم ملتصقا بالحائط الجانبى للفناء ليصل إلى المقعد العلوى. الذى يطل على الفناء خلال فتحة كبيرة يتوسطها عمود مستدير وخلف المقعد غرفتان للنوم.

ويتشابه التكوين المعمارى لهذا البيت مع النموذج المصغر (ب ب/ ١)[٤] والذى يمثل أحد البيوت فى مصر القديمة ويرجع تاريخه إلى الأسرة السادسة وينحصر الاختلاف بين المثال (ب/١) والنموذج القديم فى مقعد الدور الأرضى حيث واجهة الأول تحتوى على باب ونافذتين بينما واجهة الثانى بها أعمدة وتفتح على الفناء ولا يعد ذلك اختلافا جوهريا.

مثال (ب/ ٢)

من طابقين ثم بناؤه على منسوبين من الأرض الصخرية الجبلية. يحتوى المنسوب الأول على الدور الأرضى بأكمله ويحتوى المنسوب الأعلى على جزء من الدور العلوى (فناء (٤) + غرفتين (٢) والجزء الآخر (غرفتين نوم (١) + مقعد (٣) تم بناؤه فوق غرف الدور الأرضى الثلاث المتجاورة ويصل سلمان بين الدور الأرضى والدور العلوى الأول مبنى من الخارج فوق ميل الجبل والثانى تم بناؤه فى الفناء داخل البيت.

ويحتوى الدور الأرضى على ثلاث غرف نوم متجاورة (١) - أمامها غرفة استقبال (٢) سقفها على شكل قبو وتغطى باب المدخل ومقعد (٣) مواز لهذه الغرفة ويمر الداخل إلى البيت بالاستقبال والمقعد حتى يصل إلى الفناء الذى يحتوى على ملحقات المنزل (فناء (٤) + أربع حظائر (٥) + مخزنين (٦) + فرن (٧) صومعة غلال (٨)

وتدلنا عمارة هذا البيت على موهبة فطرية فى التخطيط وتنظيم الفراغات المعمارية أكسبت البيت سهولة فى التنقل بين أجزائه كما أضفت على تكوينه حيوية واتزانا بعيدا عن التماثل، ولا عجب فى ذلك فصاحب هذا البيت هو بناء القرية العجوز الذى ساعد الأهالى فى تخطيط وبناء بيوتهم.

فقد استفاد من منسوبى الموقع الجبلى؛ لعزل منطقة الضيافة عن المنزل حيث يمكن الوصول إليها من الخارج دون المرور داخله، كما يمكن لأهل البيت الوصول لها بسهولة من الداخل، بالإضافة إلى براعته فى ترتيب محتويات الدور الأرضى حيث الاستقبال والمقعد عموديان على غرف النوم الثلاث. مما أتاح الدخول للمنزل تحت غرفة مسقوفة وجعل المقعد يطل على الفناء بالإضافة إلى تظليل أبواب غرف النوم، وقد أضفى هذا الترتيب على عمارة البيت تكوينا حيويا متزن دون اللجوء إلى التماثل كما ذكرنا.

ورغم هذه المقدرة الخلاقة فإن تخطيط البيت وشكله المعمارى يحمل كثير من جوهر التراث المصرى القديم، فعلاقة غرف النوم الثلاث مع الاستقبال والمقعد (بالدور الأرضى) لا تختلف كثيرا عن الأمثلة المصرية القديمة (أ/ أ، ب ب/١) حيث الاستقبال والمقعد يقعان أمام الغرف ويظللان فتحات أبوابها. أما بالنسبة للمقعد العلوى فإنه يقع فى منتصف الواجهة بين غرفتين مثل كثير من بيوت الدولة الحديثة، التى أطلق عليها بيوت المدينة [٥]، كما فى المنزل رقم (V.37.1) من الحى الشمالى بالعمارنة (ب ب/٢) (٦).

المجموعة جـ

يتكون البيت فى هذه المجموعة من طابقين ولا يحتوى فى الغالب على أفنية حيث يفتح بابه على الشارع مباشرة وإن وجدت الأفنية فهى تلتصق بالمنزل بعيدا عن مدخله ولها مدخل خاص ويقع باب

المدخل دائما على طرف الواجهة والباب محاط بإطار وكورنيش أعلى الإطار يؤكد المدخل وأحيانا يترك هذا الإطار على الطوب أو يلون. وهو دائما بارزعن الواجهة، ويقع المقعد فى الدور العلوى فوق باب المدخل وله فتحة على الواجهة فوق محور الباب.

أمثلة

جـ ١ صور لواجهات بيوت بابها يفتح على الشارع مباشرة ودون فناء.

جـ/ ٢ ـ مثال لبيت من قرية كلح الصعايدة المشيدة وسط الأراضى الزراعية. ويتكون من طابقين وله فناء أمام الواجهة(٤) ولكن بابه مستقل عن البيت. باب مدخل البيت يفتح على الشارع مباشرة، ويتكون الدور الأرضى من قسمين غرفة استقبال (١) ومن خلفها مخزن ومطبخ (٢) والقسم الثانى ردهة المدخل والسلم (٣) ويتكون الدور العلوى من غرفتين نوم (٥) ومقعد يطل على المدخل (٦) ومنور (٧) جدران البيت مبنية من الطوب اللبن والأسقف مسطحة ومبنية من جذوع النخل والمواد الخفيفة.

جـ / ٣ ـ مثال من قرية كلح الصعايدة ويتكون من طابقين ومدخل المنزل مستقل عن الفناء وباب المدخل محاط بإطار من الطوب الملون يعلوه كورنيش ويتكون الدور الأرضى من ثلاثة أقسام: ردهة المدخل (١) ومن خلفها غرف للاستقبال (٢) وردهة السلم وتستخدم للمعيشة والأعمال المنزلية (٣) والقسم الثالث حظيره (٥) ومن خلفها مخزن (٤)، أما الدور العلوى فيحتوى على أربع غرف نوم ومقعد فى منتصف المنزل.

وتتشابه واجهة البيت جـ / ٢ مع واجهة بين نب آمون من الدولة الحديثة (جـ جـ / ٢) المرسومة على جدران مقبرته(٧) حيث تقع فتحة المقعد العلوى فوق باب المدخل وحيث يوجد إطار يعلوه كورنيش حول باب المدخل.

أما واجهة البيت جـ / ٣ فهى تتشابه مع واجهة بيت نخت (جـ جـ /١) من برديته بالمتحف البريطانى.

ونلاحظ وجود الباب دائما على طرف الواجهة فى كل من الأمثلة القديمة والمعاصرة.

ولا يمكننا مقارنة تخطيط البيت الحديث من هذه المجموعة من الداخل مع الأمثلة القديمة لأنه من المستحيل معرفة تخطيط البيت القديم من الداخل من هاتين الواجهتين المرسومتين.

ثانيا: الخيام

الخيمة مبنى منفصل عن البيت تتعاون فى بنائه مجموعة من الأسر من عائلة واحدة ويسمى باسمها ويستخدم فى إقامة الاحتفالات والمناسبات الدينية والعائلية والاستقبال ضيوف العائلة القادمين من مناطق أخرى. وكل قرية من قرى إدفو تحتوى على مجموعة من الخيام بعدد عائلاتها والخيمة تحتوى على فناء أو قاعة مسقوفة تستخدم كمقعد كبير للاحتفالات وأماكن للنوم وتشتمل بعض هذه الخيام على ملحقات لإعداد الطعام والمشروبات بالإضافة إلى مزيرة وكنيف أما الخيام التى لا تحتوى على مثل هذه الملحقات فيتم إعداد ما يلزم من طعام ومشروبات فى بيوت أصحابها.

وقد أمكن تصنيف هذه الخيام فى مجموعتين المجموعة الأولى (د) تحتوى على فناء أمامى تلتصق بجدرانه من الداخل مصاطب للجلوس وسقيفه من المواد الخفيفة تحملها أعمدة أسطوانية أو مربعة وتستخدم كمقعد مظلل. وهناك غرفة أو كثر خلف هذه السقيفة للنوم ويحتوى الفناء على ملحقات الخيمة والمجموعة الثانية (هـ) تحتوى على قاعة مسقوفة تتوسطها أعمدة تحمل السقف وقد يوجد ملقف بسقف القاعة للتهوية أو يبنى السقف على منسويين للإضاءة والتهوية (Clear story) وغالبا ما توجد مزيرة فى هذه القاعة كما يوجد غرف بعرض القاعة للنوم.

ورغم أنه لم يصل إلينا من مصر القديمة مبان مستقلة للضيافة والاحتفالات إلا أن أصل هذه الخيام وثيق الصلة بالبيت المصرى القديم. فالمجموعة (د) تشبه فى تكوينها المعمارى نماذج بيوت الروح (أأ /١) من الدولة الوسطى كما تتشابه مع نموذج بيت ماكيت رع [٨] من الدولة الوسطى أيضا (د د / ١)

أما النموذج هـ فإنه يحتوى على عناصر معمارية مثل القاعة ذات الأعمدة والملقف والسقف المبنى على منسويين للإضاءة كلها عناصر متواجدة فى العمارة المصرية القديمة ولو فصلنا قاعة الاستقبال عن بعض بيوت الدولة الوسطى والحديثة (هـ هـ / ٢) منزل من اللاهون، (ب ب /٢) منزل من الدولة الوسطى لوجدنا أنه يتشابه مع الخيمة من المجموعة (هـ) .

فالسقف محمول على أعمدة ويرتفع عن أسقف الغرف المحيطة به فى بعض الأمثلة للإضاءة والتهوية.

ملاحظات أخيرة

إذا كان لى أن أوجز بعض الملاحظات الإضافية والتى تؤكد الأصل المصرى القديم لقرى المنطقة. وهى كما يلى.

١ ـ لم يتغير ضرب الطوب اللبن الآن كثيرا عن صورته فى الماضى فنجد القالب الخشبى نفسه المستخدم والمهن المصورة نفسها على جدران مقبرة رخميرع فى طيبه.

٢ ـ بعض أرضيات الغرف داخل البيوت مغطاة بقوالب من الطوب اللبن

وقد استخدمت هذه الطريقة نفسها فى تغطية أرضيات بعض بيوت العمارنة(٩).

٣ - ما زالت بعض الزخارف المصرية القديمة مثل المربعات الملونة والتى تمثل شكل الحصير، موجودة على أبواب بعض البيوت.

٤ - يفتخر سامنتو أوزير من الأسرة الحادية عشرة قائلا «رتبت ملونة من الماء من أجل مدينتى»(١٠) أى أنه أقام سبيلا للشرب مما يدل على أن ظاهرة الأسبلة المنتشرة فى قرى إدفو والتى لاحظناها وقتها ظاهرة ضاربة فى القدم. والسبيل عبارة عن مزيرة يظللها قبو مفتوح من الطرفين ويقام فى أماكن متفرقة من القرية.

٥ - زرعت أشجار الزينة حول البيوت فى مصر القديمة داخل أحواض مبنية من الطوب اللبن بشكل مخرم زخرفى مازال مستخدما حتى الآن.

٦ - مازالت وسائل التهوية والإضاءة مثل الملاقف، وارتفاع منسوب السقف على الأسقف المحيطة Clear story موجودة للآن.

٧ - لاحظنا تفضيل استخدام الأسقف المسطحة وهى من كتل الأخشاب و النخيل وتغطى بالجريد أو الغاب فى الأراضى الزراعية بينما يفضل استخدام الأقبية بطرق البناء المصرية القديمة فى بيوت الأراضى الجبلية ومناطق حواف الزراعة وذلك تفاديا لهجمات النمل الأبيض. كما استخدمت المواسير الحديد فى هذه المناطق لهذا السبب بدلا من جذوع النخيل وتغطى بالمواد الخفيفة. ولا تستخدم هذه الطريقة إلا فى البيوت ذات الطابق الواحد.

٨ - لم تصادفنا أى قبة تغطى أى فراغ داخل المنازل واقتصر ما شاهدناه منها فى هذه المنطقة على الجوامع والأضرحة.

وفى النهاية فإن هذه الدراسة تعتبر بحثًا أوليًا لابد وأن يتبعه بحوث أخرى قائمة على الرفع المعمارى والتسجيل لاستكمال بقية الأنماط الأولية وبقية مبانى قرى المنطقة مثل المساجد والأضرحة ومبانى الحرفيين المختلفة. كالفواخير ومعاصر الزيوت وورش النسيج وأن يتم ذلك بالنسبة لقرى المنطقة وأن يمتد ليشمل مناطق أخرى. وعندها يمكن قراءة تطور العمارة الريفية المصرية. واستكشاف مدلولات معنى الاستمرارية كما أراد أن يثبتها شادى عبد السلام. ■

صلاح مرعى

هوامش

١ - صخور صغيرة من الحجر الرملى «تشبه الشقف» إنفصلت عن قشرة الجبل، يجمعها الأهالى لاستخدامها فى البناء فى المناطق الصخرية شرق النيل.

٢ - بيوت الروح: نماذج مصغرة من الفخار وضعها المصريون من الأسرات الرابعة وحتى الثانية عشرة داخل المبانى العلوية فوق حفر المقابر لتمكن روح المتوفى من تناول حصته من القرابين الجنائزية الموضوعة أمامها. وهذه النماذج لها أهمية كبيرة كمصدر للمعلومات عن البيت المصرى فى تلك الفترة فهى دقيقة الصنع إلى حد كبير وبها تفاصيل معمارية دقيقة مثل الأبواب والنوافذ وحاويات الماء والمؤن، وتحتوى على نماذج دقيقة للسكان وهم يمارسون أعمالهم. وبمقارنة تفاصيل العمل الموجودة بهذه النماذج المصغرة مع ما وجد من أدوات فعلية نجد مدى واقعية هذه النماذج لذا فهى مصدر مهم للمعلومات. انظر

Badawy. A, A History of Egyptian Architecture 1966 Vol 2, p. 96.

٣ - نموذج مصغر من بيوت الروح بالمتحف المصرى.

SMITH E.B. Egyptian Architecture as cultural expresstion(1938). P. 200 p 1 Lxv. 1

٤ - BADAWy. A op. cit vol 2, p 15. Fig 12 IV

٥ - لم يكن هناك فرق واضح بين القرية والمدينة فى مصر القديمة فإذا نظرنا إلى المفردات اللغوية التى استخدمها المصرى القديم للتعبير عن المناطق السكنية لوجدنا كلمة نيوت (niwt) تعنى قرية ومدينة فى الوقت نفسه راجع:

د . أحمد بدوى، د. هرمان كيس، المعجم الصغير فى مفردات اللغة المصرية (القاهرة ١٩٥٨) صفحة ١١٥ . وراجع أيضا.

Gardiner. A.H. Egyptian grammer , Oxford, 1979 p. 272.

وراجع أيضا Faukner. R. O., A consice dictionary of Middle Egyptian oxford, 1972. p. 125.

والكلمة الثانية التى استخدمها المصرى القديم وهى (dmi) فتقبل أيضا المعنيين ودون تمييز فهى تعنى القرية والمدينة فى الوقت نفسه.

راجع. أحمد بدوى مرجع سابق صفحة ٢٨٧

وأيضا Gardiner, op. cit P. 602

وأيضا Faukner, op. cit P. 313

٦ - Badawy. A. op. cit..Vol III P 102 fig 58, 59

٧ - مقبره رقم ٩٠ Badawy, A, Op. cit., Vol III p. 23 fig 8.

٨ - نموذج مصغر من مقبرة ما كيت رع «المتحف المصرى».

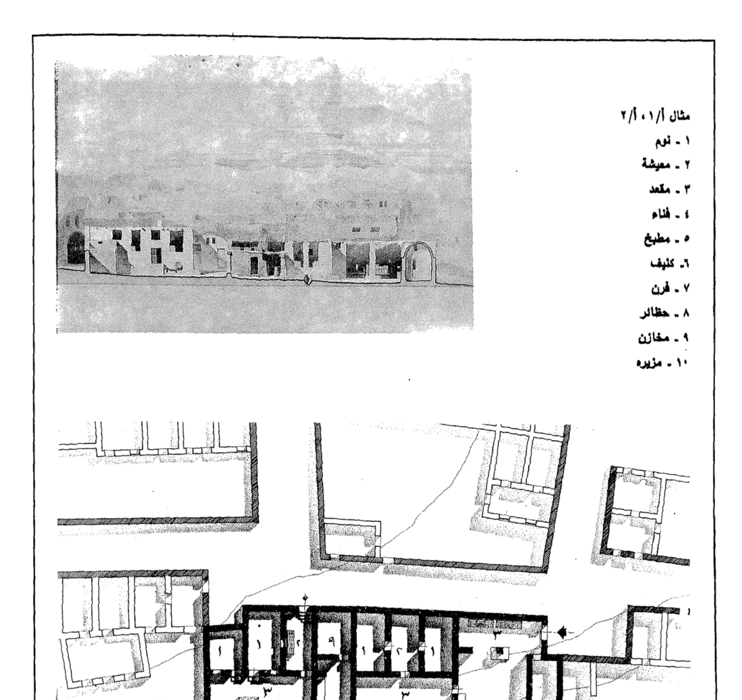
Winlock. H.E, Models of Daily life in Ancient Egypt (1955) , pl. II.

٩ - BADAWy. A op. cit Vol III p. 82.

١٠ - Varille, A, La stele de Sa ` mentor ` Ouser, dans Melanges Mospero (Cairo) 1, 2, p 561.

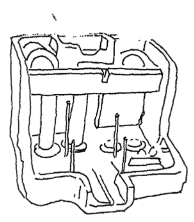


إبرس : الاحتفال برؤية هلال رمضان



مثال أ/١، أ/٢

١ ـ نوم
٢ ـ معيشة
٣ ـ مقعد
٤ ـ فناء
٥ ـ مطبخ
٦ـ كنيف
٧ ـ فرن
٨ ـ حظائر
٩ ـ مخازن
١٠ ـ مزيره





مثال : أ/٣

١ ـ لوم

٢ ـ مقعد

٣ ـ فناء

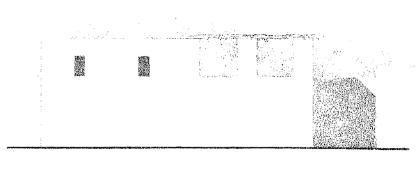
٤ ـ فرن

٥ ـ حظيره

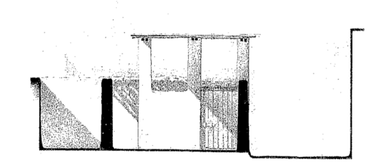
(أ/١)

نموذج مصغر من الفخار

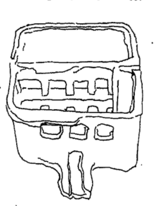
لبيت مصرى قديم

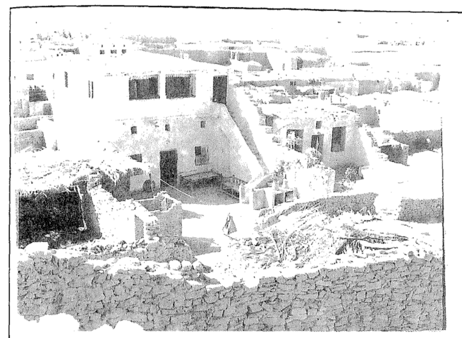




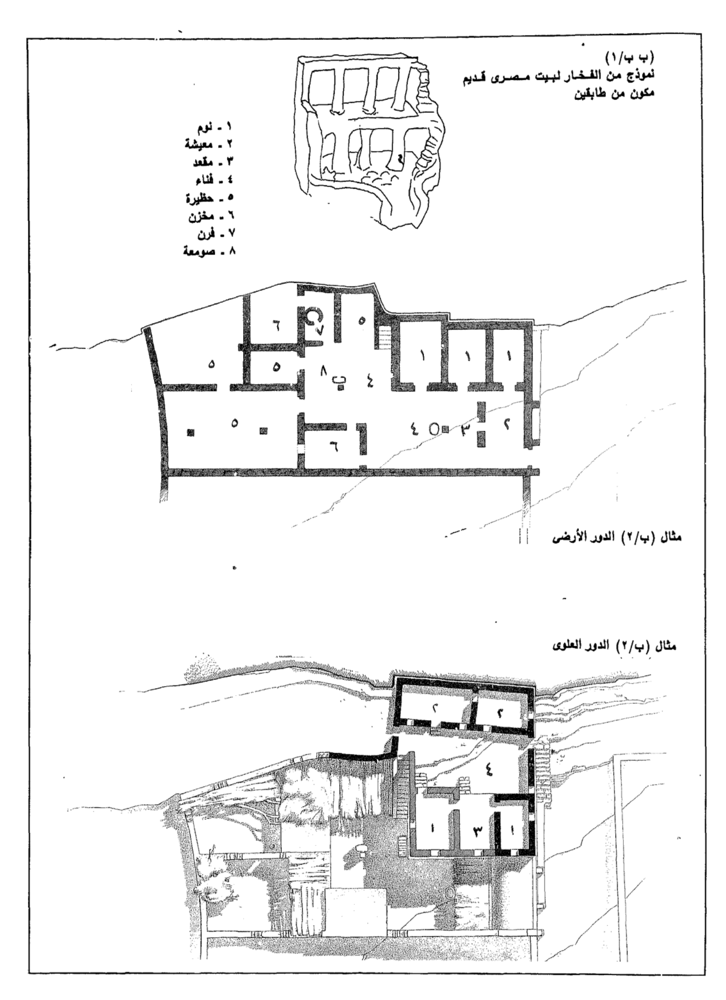


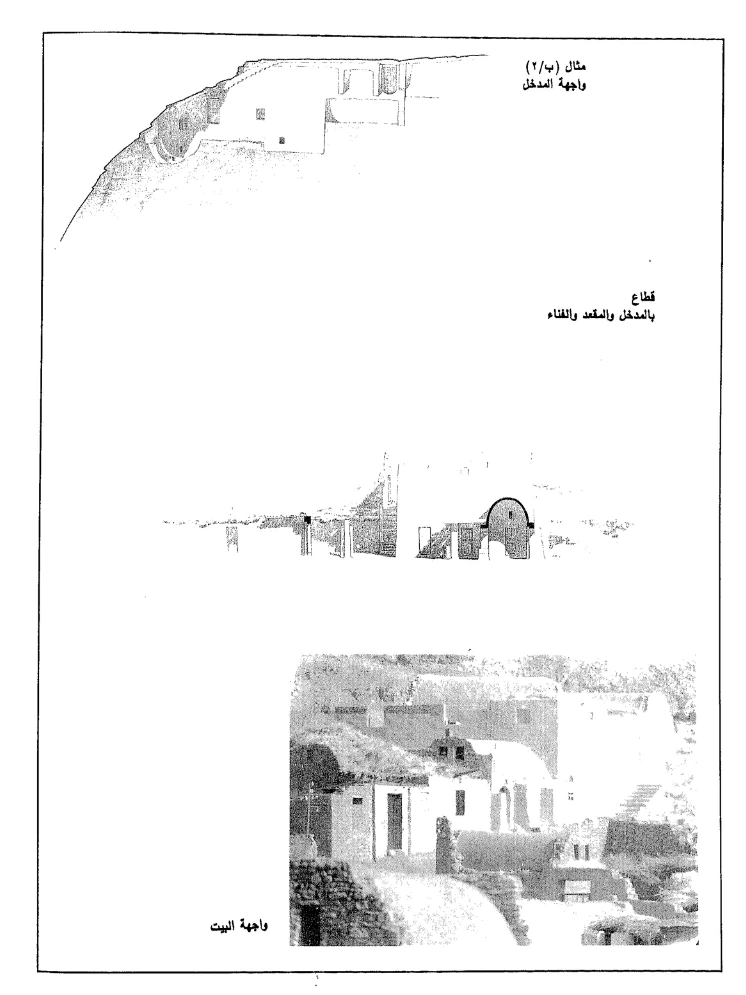
(أ/٢)
نموذج من الفخار لأحد بيوت الدولة الوسطى





ب/١

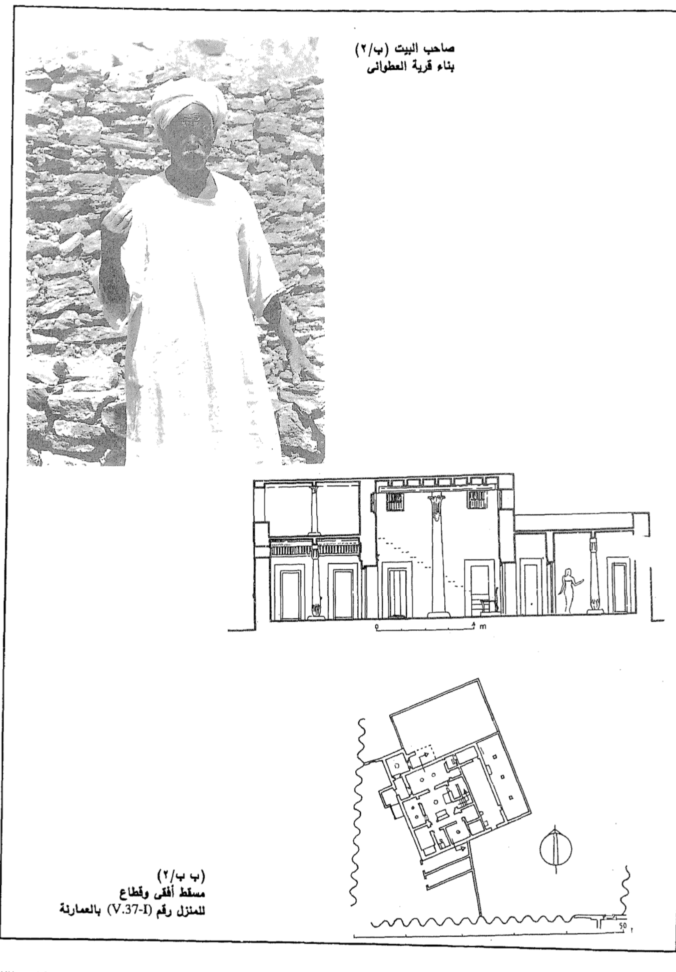

(ب ب/١)
نموذج من الفخار لبيت مصرى قديم
مكون من طابقين
١ - نوم
٢ - معيشة
٣ - مقعد
٤ - فناء
٥ - حظيرة
٦ - مخزن
٧ - فرن
٨ - صومعة
٦
٧
٥
٥
٥
١
١
١
٨
ب
٤
٥
٤
٣
٢
٦
مثال (ب/٢) الدور الأرضى
مثال (ب/٢) الدور العلوى
٢
٣
٤
١
٣
١



مثال (ب/٢)
واجهة المدخل

قطاع
بالمدخل والمقعد والفناء

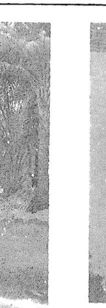
واجهة البيت



صاحب البيت (ب/٢)
بناء قرية العطوانى

(ب ب/٢)
مسقط أفقى وقطاع
للمنزل رقم (V.37-I) بالعمارنة

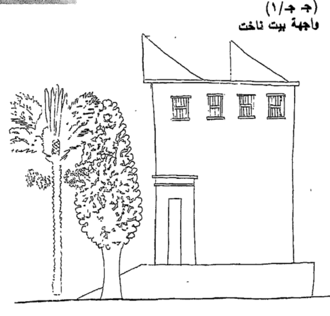




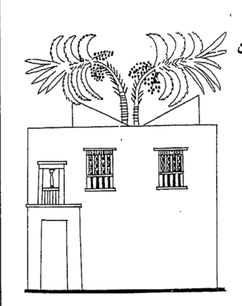


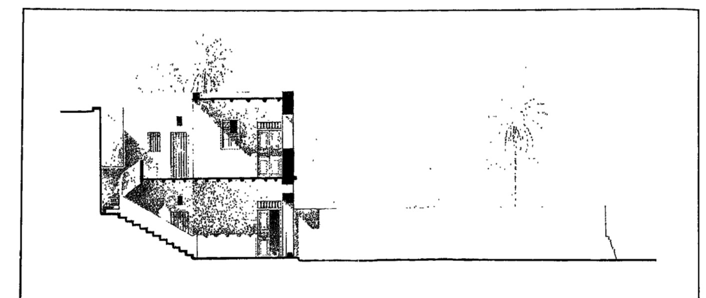
ثلاث أمثلة
للمثال (جـ/٢)

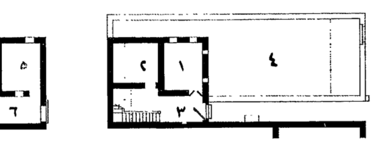
(جـ جـ/١)
واجهة بيت ناخت



جـ جـ/٢
واجهة بيت نب آمون

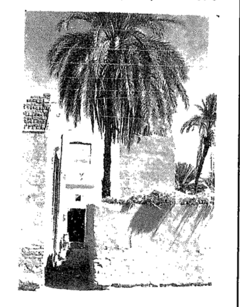




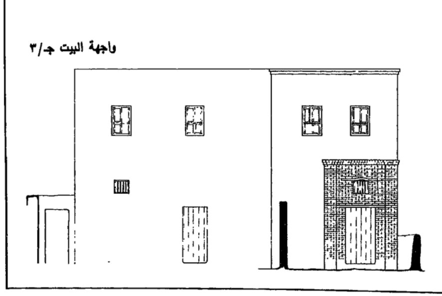


مثال (جـ/٢)
١ ـ إستقبال ٢ ـ مخزن ومطبخ ٣ ـ ردهة المدخل ٤ ـ فناء منفصل عن البيت
٥ ـ نوم ٦ ـ مقعد

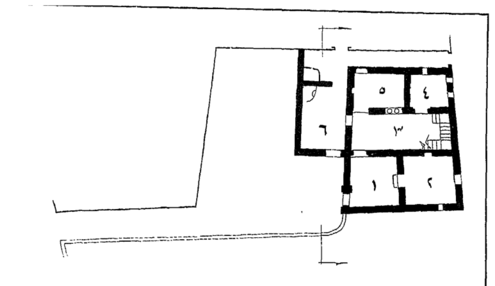
واجهة البيت (جـ/٢)

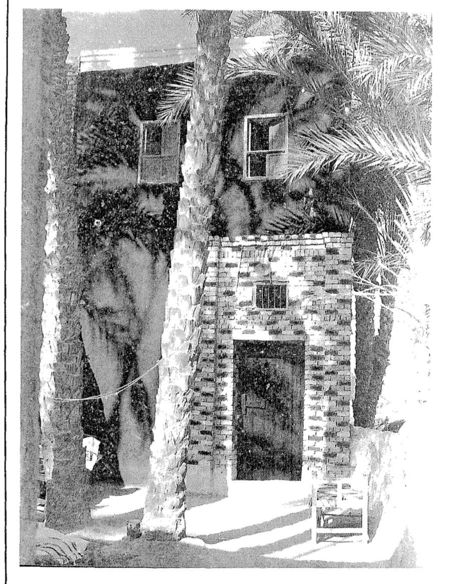


واجهة البيت جـ/٣

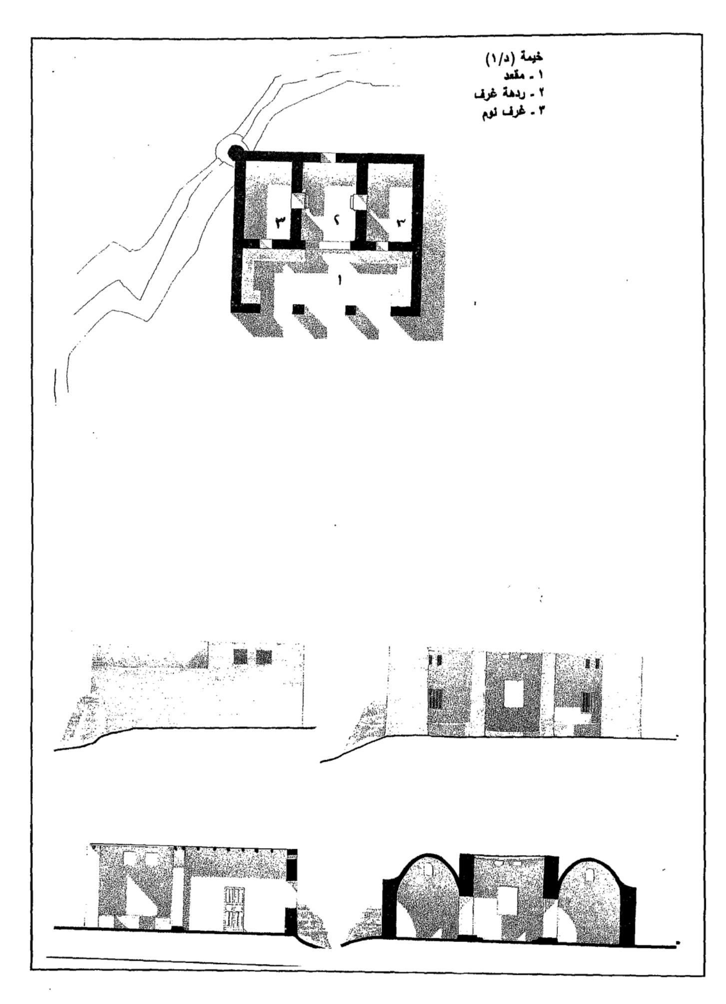


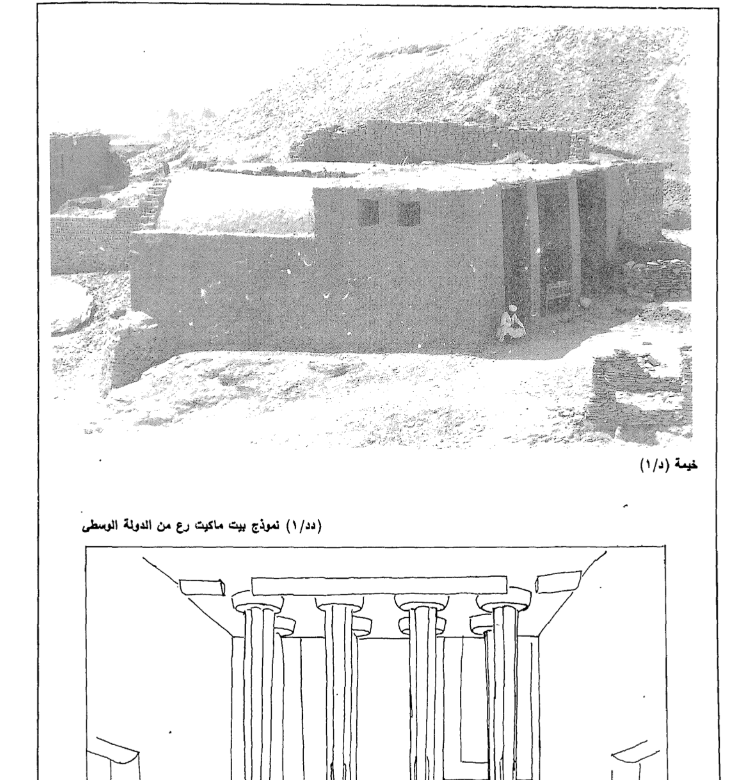
مثال (جـ/٣)
١ - ردهة المدخل
٢ - إستقبال
٣ - ردهة السلم
٤ - نوم
٥ - حظيرة





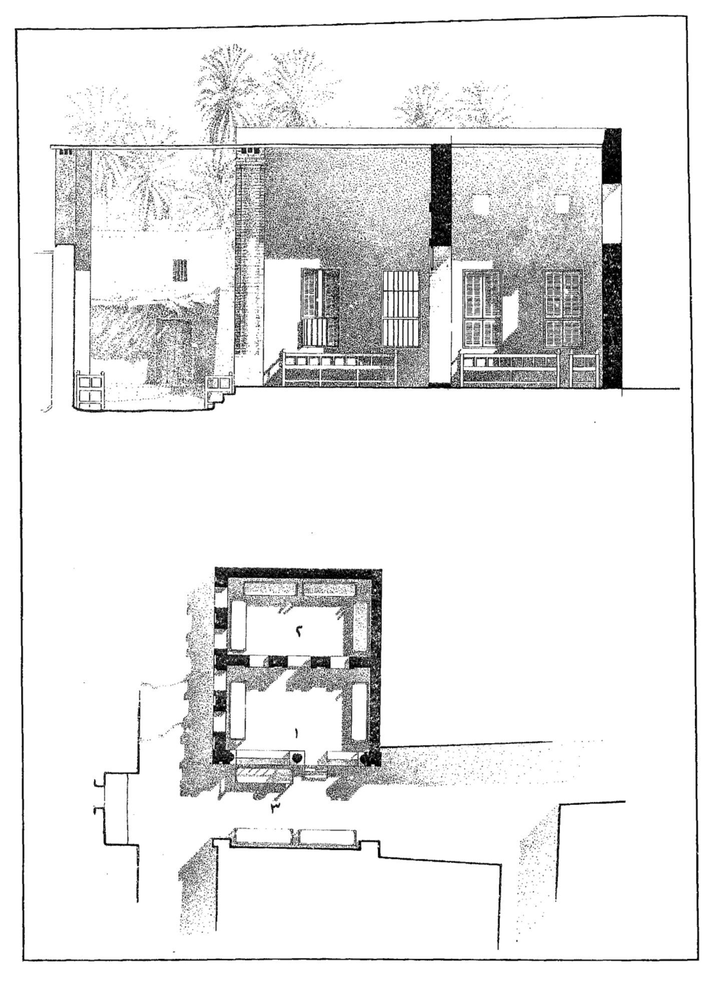
مثال (جـ/٣)

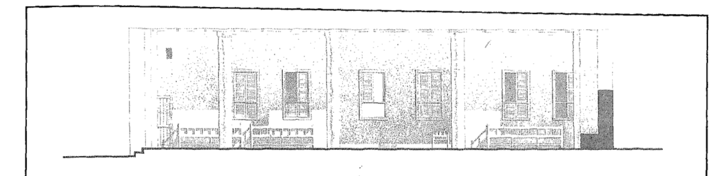

خيمة (د/١)
١ - مقعد
٢ - ردهة غرف
٣ - غرف نوم
٣
٢
٣
١

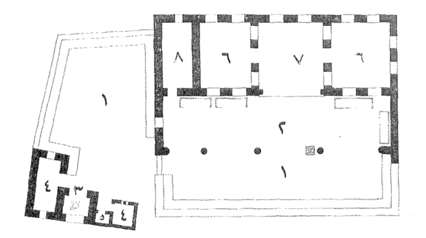


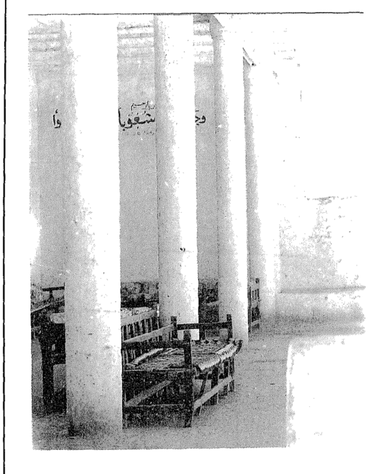
خيمة (د/١)

(دد/١) نموذج بيت ماكيت رع من الدولة الوسطى

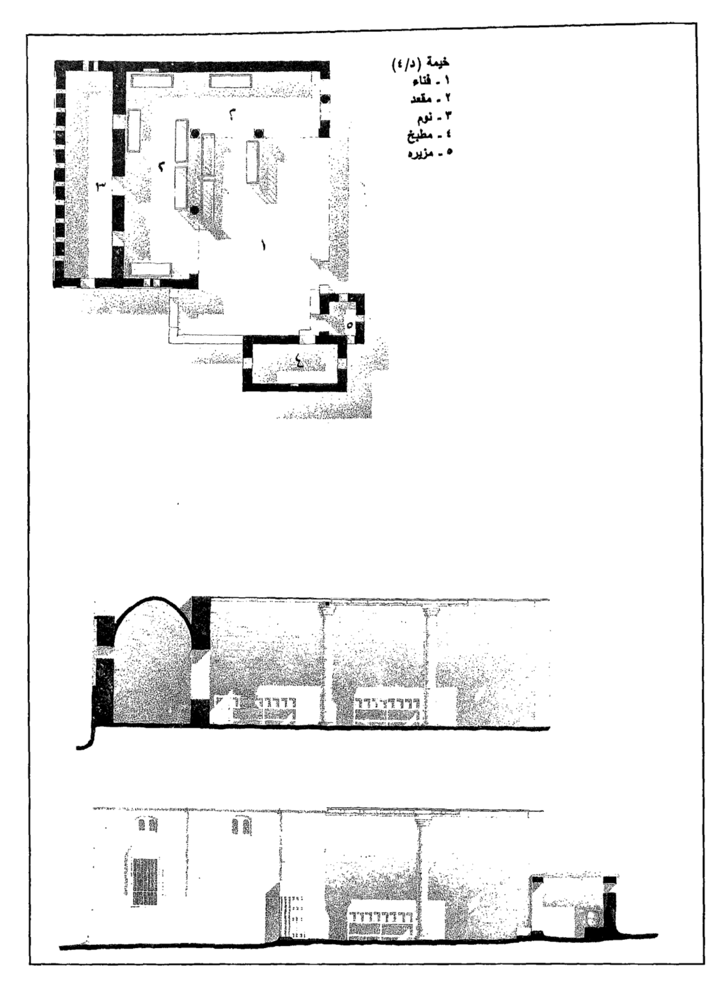

٢
١
٣



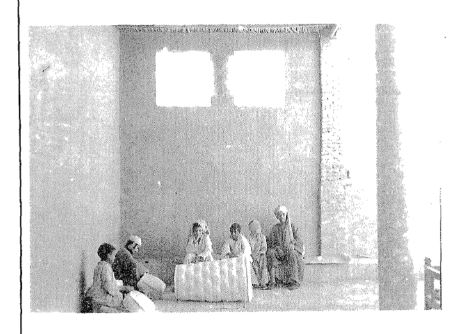


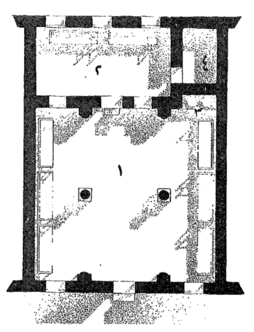


خيمة (د/٣)
١ ـ فناء محاط بمصاطب
٢ ـ مقعد
٣ ـ مزيره
٤ ـ مطبخ
٥ ـ كنيف
٦ ـ نوم
٧ ـ ردهة غرف النوم
٨ ـ مخزن

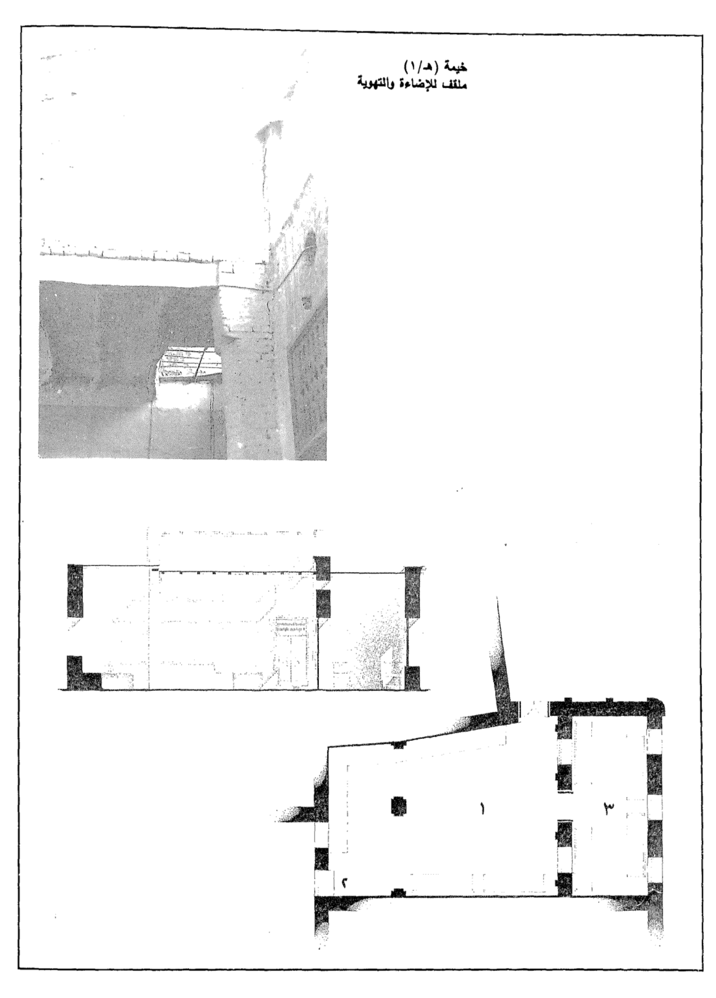

خيمة (د/٤)
١ - فناء
٢ - مقعد
٣ - نوم
٤ - مطبخ
٥ - مزيره

خيمة (د/٤)



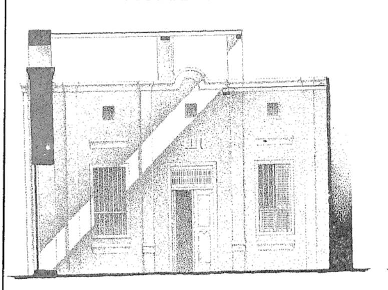


خيمة (هـ/١)
١ ـ قاعة أعمدة مسقوفة (مقعد)
٢ ـ نوم
٣ ـ مزيره
٤ ـ مخزن



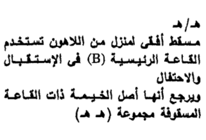
خيمة (هـ/١)
ملقف للإضاءة والتهوية

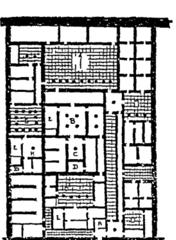


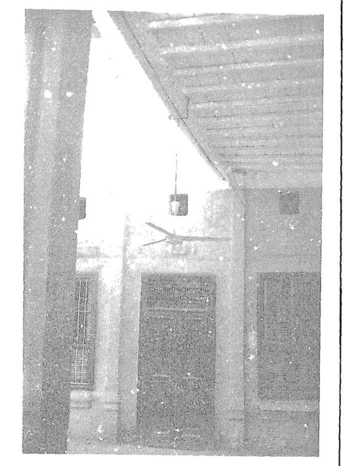


خيمة (هـ/٢)
قطاعات

مدخل الخيمة يظهر بين البيوت

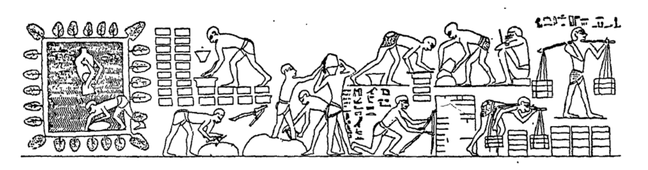

هـ/هـ
مسقط أفقى لمنزل من اللاهون تستخدم القاعة الرئيسية (B) فى الإستقبال والاحتفال
ويرجع أنها أصل الخيمة ذات القاعة المسقوفة مجموعة (هـ هـ)

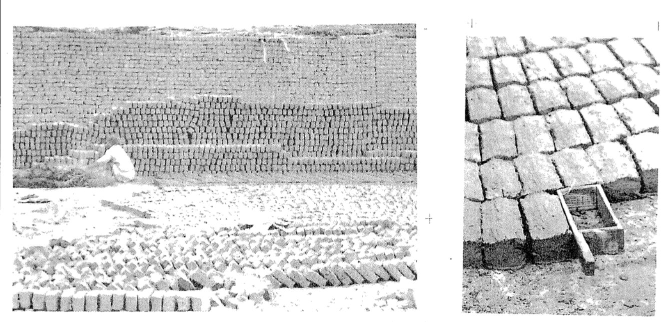




صورة لخيمة (هـ/٢) من الداخل
ويظهر السقف على منسوبين للتهوية والإضاءة

صناعة الطوب فى مصر القديمة «مقبرة رخميرع»





صناعة الطوب اللبن فى قرى إدفو

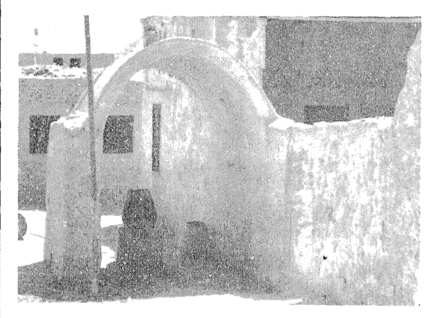
أحواض من الطوب لحماية الشجر أمام منزل من مصر القديمة مقبرة (٢٥٤)

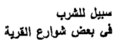
أحواض الشجر مبنية بالطوب
أمام منزل من إدفو



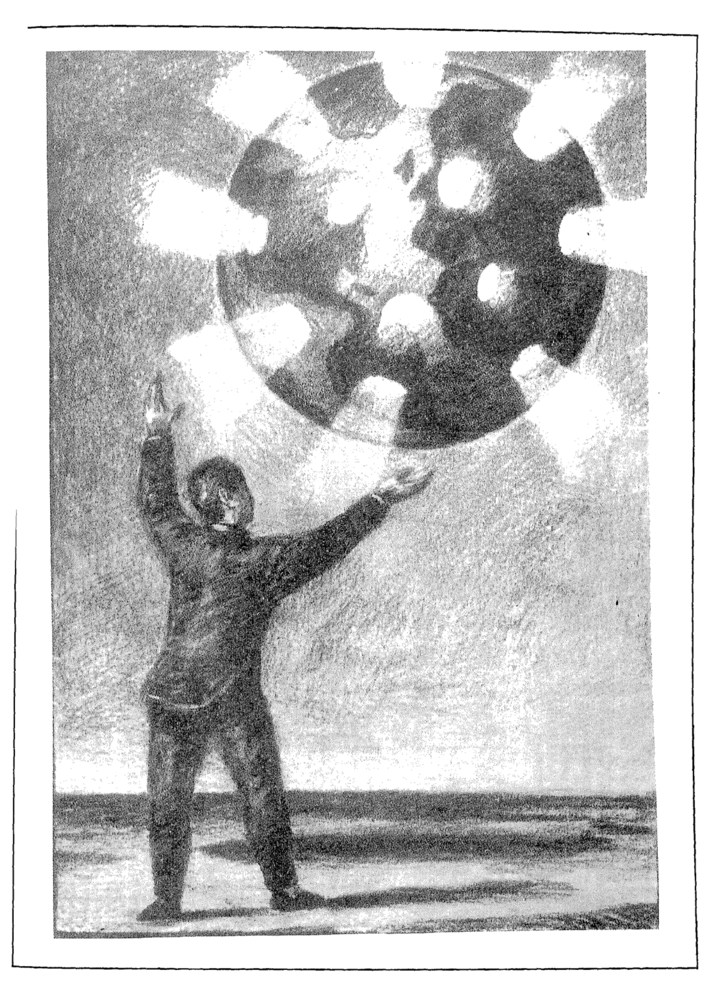
تغطيـة الأرضيـات بالطوب في بعض منازل إدفـو على الطريقـة التى وجـدت بالعمـارنة

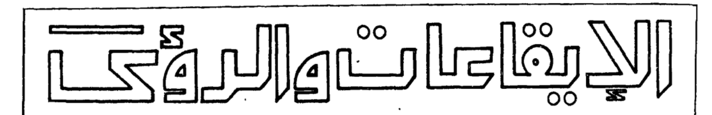
باب مصنوع من الجريد الملون
مازالت الزخارف المصرية القديمة من المربعات الملونة التى تمثل شكل الحصيرة على بعض أبواب البيوت





سبيل للشرب
فى بعض شوارع القرية





٢٤٦ مجافاة ـ يتم ـ شيخوخة، بدر توفيق. ٢٤٨ محض طائر أسود، سلوى بكر.

٢٥٢ سداسية الوحيد، محمد صالح. ٢٥٥ قصيدتان، اسامة الغزولى.



مجافاة. يتم. شيخوخة

بدر توفيق

مجافاة

أطفأ سيجارته فى طبق الطعام
وظل يهذى بكلام وكلام:
النهار إلى الليل
النسيم إلى الريح
النهر إلى البحر
التراب إلى النسيان
هل كان سهلا ومريحا صنع هذا الركام؟

□□

وجه أبى مدجج بالحب والخذلان،
يسلبنى ابنى بناتى وفراشى،
وشجر التفاح والميزان!
.....

هل كان هيّناً على الخالق سَبْكَ هذه العظام؟
هل كان هيّناً على العظام:
أن تحمل الحب وما فيه من الأوهام؟
أن تحمل الشر وما فيه من الأحزان؟
.....
ياللخيال!
قلبى يجافيه اضطرارى للسكوت:
هل أنت أنت؟
وهل أنا أنا!

يُتْم

حين تعود الأرض للفضاء
والنار للماء
وتختفى البيوت والضوضاء

وكل شيء يفصم العروة

... فى تضافر الأعضاء:

سوف ترى البحار راكعة

وظلمة الأعماق ساطعة

والشمس فى حاوية سوداء

وأنت محشور بلا شكل ولا أزياء

مع العراء والخواء

إلى قباب المنتهى الخرساء!

□□

يا أيها المارق بين الأحرف المبصرة العمياء،

ماذا رأيت فى انكفاء الليل والضياء؟

ماذا رأيت داخل الوعاء، خارج الوعاء؟

يا أيها المُيَتَّمْ ..

ماذا امتلكت فى فيافى السُكْر والغناء،

فى الثمر الميت،

فى الشجن المهشم

والرحم المحطم

ماذا امتلكت .. يا مُيَتَّمْ!

شيخوخة

لم تعد الآن نوافذ ولا أبواب،

ولا ذهاب أو إياب.

ليس لديه زائر منتظَرْ،

وليس أيضا عنده جوهرة يحرسها.

ليس سوى عبور بعض الذكريات.

منذ أيام الشباب،

وألم الشهيق فى المدينة الملوثة،

وضجة الآذان والأبواق والسباب!

□□

يغيب فى الغبار،

كرؤية فى الحلم يمحوها النهار.

فى صمته الرهيب،

يغفل عن وقع الضياء والدبيب،

فلم يعد عليه أن يتابع الزمان،

ما بين سبت وخميس وأحد،

أو يصطلى ...

بشهوة النقود، والسلطة، والجسد ■



محض طائر أسود

سلوى بكر

قالأميرة الصغيرة جميلة جداً، أجمل من كل بنات الأرض ، وجنيات البحر وحوريات السماء ، أما قلبها فأنقى من لبن العصفور ، وأصفى من بللور مسحور ، وهى ذات روح رهيفة، شفيفة، رءوم ، حنون ، حنان نسمة صيف ندية ، وشمس حانية شتوية، غير أن الأميرة التى هى بنت ملك ابن ملوك يلبى ما تطلبه مهما صعبت عليه الشروط ، ما كانت سعيدة فى حياتها قط، ولا تنفرج شفتاها عن أدنى ابتسامة قد تشابه الخط ، رغم محاولات مهرج القصر المستمرة ، فى الممازحة والإضحاك ، سواء بقص الطرائف اللذيذة، أو الجرى والنط هنا وهناك .

تحزن الأميرة دائمًا، لأنها تتمنى على الله ، أن تجد إنساناً نبيلا تحبه ويحبها ، يطلبها لذاتها ، ولا يرغب فى لذاتها ، لأنها سليلة ملك ابن ملوك ، يحكم بلاداً شاسعة ، بها المنبسط من الأرض ، والصاعد الوعر ، المستعصى على الطلوع والقصد ، وكان الغم يزداد ثقلا على قلب الأميرة ، كلما وجدت خاطبيها من أبيها ، ينظرون إلى وجهها ، دون النظر إلى ما فى مكنون قلبها ، كما أنهم لا يبالون بطيبة روحها ، وعظمة أخلاقها ، فكانت تنفرد إلى نفسها ، وتبكى بكاء أمر من العلقم ، وكأنها تتجرع كأس المر والحنظل ، وترفض بعناد كل الذين يتقدمون للزواج منها مهما أعلت من شأوهم الأسباب، فردت ابن ملك الهند والسند إلى حيث أتى ، تتبعه أفياله السبعة والسبعون، المحملة بحرير كشمير وصندل جزر الكنارى والعندليب ، ولم تأبه قط ، بما جلبه لها من عبيد وجوهر ، وما حملت يداه من نفيس الهدايا ، وفريد العطايا . أما سلطان بلاد سيحون وجيحون ، فقد عاد أدراجه هو الآخر ، متميزاً من الغضب والغيظ ، خصوصاً أنه اضطر للرحيل من بلادها وقت القيظ ، بينما أبوها يرفع كفيه ويتمتم داعياً الواحد القهار ، أن ينجيه من بطش ذلك الحانق الجبار ، الشهير بقسوته، وحبه لاستعراض جبروته وقوته، لأنه لابد مفكر فى الانتقام بعد ما لحقه من إهانة ، وفشل المرام ، وقد انضم إلى هذين المحبطين ، عزيز مصر ، بجلالة قدره ، رغم وعده الأكيد ، بأن يكون مهر الأميرة الصغيرة ـ إن قبل أبوها إن شاء الله ـ هرمًا كبيراً ، يفوق هرم جده العظيم ، هرمس بن مصرييم، فى الأبهة والضخامة ، والعظمة والمكانة ، وذلك حتى تسكن فيه تلك التى سوف تكون الزوجة المحبوبة من بعلها وأخيها ، وسيدها وحاميها ، عندما تنتقل بعد عمر مديد ، إلى الحياة الأبدية بعد موتها.

مفاجأة القان الأعظم ، عظيم بلاد الواق واق ، لم تسفر عن جديد أيضاً، فقد أرسل ذلك الملقب بنسر الجبال ، رخًا أسود كبيراً ، يحمل بين مخالبه ماسة عجيبة زرقاء ، ينوء بحملها عصبة من أولى القوة ، وضعها الرخ فى ساحة القصر الملكى مع رسالة لأبيها كتبها النسر الأعظم بدمه على رق أيل جبلى يتيم ، طالبًا منه إرسال ابنته مع تسعين من خصيانها وجواريها محفوفين فى مقصورة ملائمة ، يحملها الرخ عائداً إلى

بلاد القان الأعظم ، الكائنة عند السحاب على قمة قمم جبال الدنيا.

الأميرة الحزينة ، التى انكسفت الشمس وقت ميلادها ، وانخسف القمر ليلة اليوم ذاته ، لم يرف لها جفن ، أو يرمش لها رمش ، لما شافت الماسة المدهشة ، التى أخرجت السلطان المتنبك على كرسيه عن وقاره ، فشهق وحوقل ، وقرأ آية الكرسى بصوت خاشع متأثر ، لدرجة أن الرخ نكس رأسه انفعالا عند سماعه قول السلطان : «تبارك الخلاق .. تبارك الخلاق» ، وظل الملك يردد ذلك ، بينما الحاشية تخر بالسجود ، فلما لاحظ الوزير الأول ، أن الرخ بدأ يتململ فى وقفته ، يفتح فمه متثائبًا بين الحين والحين ، حتى إن سربًا من العصافير الملونة ، دخل حلقه عن طريق الخطأ ، بينما كان يعبر السماء وقتها ، همس الرجل إلى مليكه ، لينطق الرد ، ويرد الرخ الرهيب إلى حيث جاء ، وإذ قال الملك : لا ، حزينة ، خجلة ، مرتبكة ، كلها حسرة ومرار ، لأنه طمع فى الماسة العجيبة ، التى إن قبلها ، فلسوف تغنيه عن كافة كنوز الأرض ، وتجعله يملك الدنيا بالطول والعرض.

ترد أن سمع الرخ لا ، فرد جناحيه الأسودين العظيمين ، فتخلخل الهواء لساعته ووقته فداخ الوزير الأول قليلا بسبب مرضه بضغط الدم ، وانقلب النهار ليلا فى حديقة القصر ، إذ عمت الظلمة وساد السواد ، مما أدهش أليف الحيوان وجماعة الطير لتقلبات الطبيعة ، ومفاجآتها غير المتوقعة عند ذلك الوقت من النهار ، فلما استعد الرخ للطيران حاملا ماسة الماسات ، وأقلع مبتعدًا ، سطعت الشمس فى حديقة القصر من جديد ، فصاحت الديكة ظنًا منها بانبلاج النهار ، وظاطت الإوزات فى البحيرة الكبيرة المسيجة بأيك الأشجار.

وعندما غاب الرخ تمامًا واختفى ، سقط الملك مغشيًا عليه من فرط الغيظ والانفعال ، ولم يفق من غيبته إلا بعد أن شممه الوزير الأول فحل بصل كبير ورش عليه ماء باردًا جلبه لتوه من الزير.

لما أفاق الملك ، اجتمع بحاشيته سريعًا ، ليتداول معها فى الأمر ، ويأخذ منها النصيحة والرأى ، وبعد تقليب الأمور على كل وجه ؛ والتفكير فى المسألة بالأخذ والرد ، رفض الملك الرأى القائل بتزويج الأميرة رغم أنفها ، لأن مصلحة البلد أولا وفوق أى قصد ، بل وغضب الملك غضبًا شديدًا ، عندما أشار متولى الخزائن إلى أن الأميرة تضيع على البلاد فرصًا هائلة من العملات الأجنبية النادرة ، وقال الملك وهو يحرك وركيه ويجز بأسنانه على شدقيه ، يلعن أبو الفلوس ، التى تجعل البشر أمثالك ، مثلما التيوس ، لا يفكرون فى مشاعر الناس ولا يقيسون السعادة إلا بالغنى والإفلاس.

لم يكتف الملك بتوبيخ متولى الخزائن، بل نادى على السياف ليقطع رقبته ، فينقطع معها دابره من الدنيا ويصبح عبرة لمن لا يعتبر ، لكن بقية أفراد الحاشية هبوا لنجدة متولى الخزائن، وأخذوا يعتذرون عنه للملك ، ويلاطفونه بحلو الكلام، بينما الملك يرغى ويزبد ويقول ويعيد بكل ما يعرف من معانى التهديد والوعيد ، فلما هدأت ثورته ، وقبل من متولى الخزائن توبته ، شرب قليلا من شراب العسل ، وفرد ساقيه فى تلذذ وكسل.

كان الملك يعارض فكرة الزواج بالإرغام ، لأنه أولا ضد الطبيعة ومشاعر الإنسان ، ثم إنه كان عادلا ورعًا، يخشى الاتهام بالظلم والطغيان ، كما كان محبًا لابنته حبًا عظيمًا، يروم سعادتها دائمًا ، فلم يرغب تزويجها زيجة لا تصادف هواها ، فيجلب لنفسها الشقاء ، وتفصل بينه وبينها البغضاء.

لكن كان ما يحزن الملك حقًا، هو شعوره الدائم ، باقتراب أجله ، بعدما دبت الشيخوخة فى سائر أعضاء جسده ، فصار يخشى ترك وحيدته فى الدنيا ، بلا دعم أو سند بعد وفاة أمها منذ زمن بعيد، فبقيت من ساعتها يتيمة ، لا تكف عن الزفر والتنهيد فى اليوم التالى لذهاب الرخ صاحب الماسة ، نادى الملك الأميرة الصغيرة ، فحضرت إليه فى أبهى ثياب، تجر خلفها ذيل جلبابها الطويل السياب ، وكان شعرها الأسود المخملى معقوصًا خلف رقبتها فبدا بهيًا وقد شبكته بمشابك من العقيق والجوهر ، أما نحرها العاجى ، فقد عانقته بصفوف من الماس لضمت فى خيوط من التبر المتوهج ، فلما رآها الملك ، انشرح فؤاده وقال فى سره يامناه، يا سعده ، من سيهنأ بها وينول مراده ، وسرعان ما انحنت إليه ، ومدت يدها لتسلم عليه وتجلس بين يديه، عندئذ، دعاها للجلوس، وراح يتطلع إليها إعجابا وكأنه مهووس ، ثم سألها بعد تردد عن سبب رفضها لكل خطابها من الملوك والسلاطين وأصحاب النفوذ والجاه، وحلفها أن تصدقه القول وتفصح عن أمرها ، دون خجل ، أو أدنى وجل ، إن كانت تكتم فى قلبها هوىً لشاب ، أو حتى لرجل شرير تاب ، لأنه سيزوجها منه فى التو والحال ، دون إبطاء ، ومهما كان المال ، لأن قصده إسعادها وفرحها، لييبت وباله مطمئنًا عليها ، قبل أن تواتيه ساعته ، وتندب هى بعده فى الدنيا فرقته.

فلما سمعت الأميرة ذلك الكلام ، تأثرت ورق قلبها ، حتى سالت دموعها ، فقامت من مطرحها وقبلت جبينه ووجنتيه ، ثم استغفرت الله أن تكون قد سببت له همًا أو غمًا أو دون أن تقصد — نسيت وعصيت له أمرًا ، وبعد مكابدة

انفكت في النهاية عقدة لسانها وراحت تقول له في وضوح دون انكسار:

ـ اعلم يا والدى ، أننى لم أهو كائناً من كان بعد ، وأن عينى لم تر الإنسان الذى أحبه ويحبنى ، وينظر إلى ما أنظر إليه ويرتئى ما أراه ، كما أن فؤادى مازال موصد الأبواب ، خاليا من تشبب الشباب، ولسوف أفصح لك بما تهجس به نفسى ، وما يستشعره وجدانى وروحى ، فاعلم ياسيد العارفين أنى أخاف الزواج من ملك عظيم ، أو أمير خطير ، أو أى كبير ذى مال وجاه ، أن يحدث لى ما حدث للأميرة بدر البدور ، فتصاب نفسى بالسأم ، ويذوى جسدى لفرط الألم، فلا يتبقى لك ولى إلا عض أصبع الندم.

فقام الملك بلهفة وجزع ، وبعد أن كفت أسنانه عن قرقشة اللوز الملبس بالسكر والعسل ، وراح يصغى لها إصغاء شديداً، مفكرا فى كل كلمة تقولها ، وكل حرف يخرج من فمها ، بينما هى تحكى له قصة بدر البدور وتقول :

ـ كان ياما كان ، فى سالف العصر والأوان ، أميرة جميلة ذات وجه أبيض مستدير ، ولدت ساعة أن كان القمر بدراً، كامل الاكتمال ، فأسماها أبوها بدر البدور، وكان أبوها سعيداً، فرحاً بها ، لا يريد من الدنيا سواها ، فرباها أحسن ما تكون التربية ، وأحاطها بكل سبل الترفيه والتسلية ، ولكما كانت الأميرة تشب وتكبر ، يستبين جمالها ، ويتضح حسنها أكثر وأكثر ، فيزداد والدها فتنة بها ، ويصبح فى انشغال بأمرها ، وكان لا يفتأ أن يقول لروحه بين الحين والحين . إن ابنتى غاية فى الروعة والجمال ، بل هى أجمل من كل حوريات البنورة المسحورة، التى أنظر فيها لأمتع نظرى بسحر النساء الفاتنات اللواتى لم يخلق مثلهن على الأرض . لكن الملك العجوز ، كان يداخله الخوف من ألا يجد الرجل العظيم جداً، الذى يليق بابنته ، وخصوصاً أن بلاده ماهى إلا جزيرة معزولة ، عن كل البلاد والممالك المأهولة ، فهى تقع وسط المحيط المترامى الأعظم ، الذى لا يستطيع مخرعبابه ، غراب من السفن حتى لو كان راكبه هو الملك الأشرم.

فلما باتت الأميرة فى شرخ الشباب، وأصبح لابد أن تتذوق لذه الزواج أعلن الملك عن عزمه تزويجها وأرسل الهدهد والحمام ، برسائل للسلاطين والملوك ، بالقصد والمرام ، فتوافد عليها رجال من كل صوب وحدب ، آملين بالفوز بها، متصارعين على نيل فؤادها بما يحملوه وما يجلبوه معهم من لطائف الزمان ، وخيرات الأوطان ، لكن الملك الأب كان يرفضهم ، ولا يتردد فى ردهم وإبعادهم، لأنه ارتأى ، أنه لا يوجد بينهم ، من يُثمن بثمن ابنته ، ويستحق أن ينول ما لدى الدرة الغالية ابنته .

أما الأميرة، فلفرط تدليلها، ورغبتها فى المزيد من توليهها ، راحت تؤجج رفض أبيها استعاراً، وتضيف إلى نار تمنعه ناراً، حتى إن كان ، ذات يوم من الأيام ، أن انشقت أرض الإيوان وخرج منها أزرق الدخان ، الذى سرعان ما تمخض عن فارس همام ، يرتدى التاج المذهب ، وفى يده الصولجان ، فلما ألقى بالتحية والسلام ، ورد إلى نفوس المجتمعين فى حضرة الملك ، الأمان ، أعلن عن نفسه ، وأخبرهم أنه ملك جان تحت الأرض ، الذى تمتثل له الرعية بالطاعة والفرض ، ثم طلب يد الأميرة بدر البدور ، دون أن يلف أو يدور ، وقال إنه سيجعلها سيدة العروش ، تهتز لمرآها الشوارب والرموش ، ففرح أبوها فرحًا عظيماً، وطغت السعادة على قلب ابنته ، إذ ظنا انهما ملكا مفاتيح الكون ، لأن ملك الجان أقوى من ملوك الأرض ، يستطيع أن يهدم عروشاً، وينكل لو أراد بسلاطين ويجعلهم هرسًا مهروسًا، ووافق الأب على الفور ، دون أن يبدى أدنى قيد أو شرط ، وراح يتخيل أعداءه جميعًا، ورغبته فى الانتقام منهم ، مستعينا بزوج ابنته الجبار ، وسارع بطلب دق الكؤوسات فى جميع أرجاء البلاد ، إعلانا بموافقته على تزويج أميرته ، ومعنى ذلك أنه لم يترو ، ولم يفكر فى الأمر جيداً حتى يعن له الحق ويتسنى .

فلما انتهت أفراح الزواج التى استمرت أربعين يومًا بلياليها ، عاشت خلالها العباد فى عز وهناء لم تشهده من قبل طوال حياتها فى هذه البلاد ، أخذ ملك الجان عروسه العزيزة ، وذهب إلى الأرض التى جاء منها.

لم تمض أيام قليلة على زواج الأميرة من ملك الجان ، إلا واكتشفت أن مليكها، متزوج من بنات الملوك أعداء أبيها أجمعين ، وأنها ليست مليكته الوحيدة، ولا زوجته الخريدة ، بل هى واحدة من أربعين ، لا يزورها ويصلها إلا كل حين وحين ، وشعرت أنها فى بلاد الجان، كالعائش وسط نار بلا دخان ، فهى وحيدة ، غريبة ، بلا حيلة أو أهمية، كأنها جارية من الجوارى ، أو سرية من السرارى، فباتت ممرورة من الغيظ والغضب ، وصارت لا تقبل نفسها الطعام، حتى ذوى جسدها وأصبح مثل عود الحطب ، وكانت تخاطب روحها وهى تبكى بكاء إيزيس ، التى فاضت دموعها فأجرت فيضان النيل ، وتقول بتحسر وأسى : هذا ماجناه علىّ أبى ، وما جنيت على أحد.

لم تمض أشهر قليلة على زواج الأميرة من ملك الجان ، إلا وكان المرض قد افترسها فماتت بعيدة ، فى غربتها وحيدة ، بعد أن تملكها الحنين إلى الأوطان ، والعيش مرة أخرى بين بنى الإنسان . لكن سبحان مقدر

الأحوال، والمتحكم فى الممات والحيوان ، فقد رحلت تاركة الغم لأبيها الذى لم يعد يعرف طريقًا يسترد به ما تركته من بنيها، وكانا توءمين أسماهما دهراً ودهوراً، أما أبوهما فقد أسماهما منذوراً ومقدوراً.

ويقال إن الملك المسكين ، ظل شهوراً طويلة يكابد عذابات غياب وحيدته ، حتى كف بصره، وخف عقله، فكان يهيم فى القصر الكبير ينادى حيناً على بدر البدور، وحيناً آخر على دهر ودهور، وسرعان ما اهتز به عرش الملك، بعد أن تلاعب المفسدون بالبلاد، وتنازع الأمراء على الاستئثار بالحكم دون أدنى تفكير فى مصلحة العباد، وسرعان ما جاء الخطر الأعظم، إذ تحالف أعداء الملك جميعاً وغزوا البلاد، فاستباحوها، ودخلوا عليه فى قصره فقتلوه وتركوا جثته لوحش الطير والذئاب .

فلما سمع الملك الصبور من ابنته حكاية الأميرة بدر البدور، جرت مدامعه على خديه، وراح ينهنه كالأطفال، ثم حوقل وزفر زفرات حارة، وراح يسألها وهو يمسح أنفه فى منديله الحريرى الكبير:

إذن، ما الذى ترتئينه يا صغيرتى الجميلة، فأنا أريد تزويجك، والاطمئنان عليك قبل أن يحم حمامى، وأصل منتهى أيامى. أريد أن توافقى على شاب مناسب، عاقل حكيم، ذكى وسيم، يريحك ويعرف مقامك، وتكفيه أنت حبك وحنانك، أرفع رأسى به بين الأعادى، ويتحدث بفضائله وشيمه الرائح والغادى، ويكون لك نعم الرفيق، وخير الصديق، يكذب خرافة الخل الوفى ويمنحك ذرية صالحة من جسده العفى، أما أنت فتكونين فى عينيه الدرة السنية، والمصطفاة المصطفية، مهما صارت بك السنون والأيام، أو بلغه ضرب من الكبر عتياً.

أطرقت الأميرة قليلا، بعد أن استمعت لوالدها فى ارتياح وقررت ألا تطيل عليه لملاحظتها حينئذ حاجته لشرب الراح، ورغبته فى بعض القيان الملاح، فقالت:

الحق أقول لك يا سيدى، إننى كنت فى السابق، فرحة، مرحة، أرغب فى الزواج من شاب جميل رقيق، تأتينى صورته فى الأحلام، وأصنعه من وحى الخيال، لكنى يا مولاى، تغيرت وفكرت طويلا فى هذه الدنيا، بعد أن عشت أيام الفناء العظيم، ورحت أرى كيف يموت الناس ويتهاوون فى طرفة عين، كان وقتا عصيباً، جعلنى أفكر فى حال الدنيا، وأتدبر أمور الموت، لقد ماتت صويحباتى فى ذلك الفناء، وماتت خالتى وعمتى، وابن عمى العزيز، وكأن الموت كان يحصدهم حصداً. بعدها يا والدى لم أجد للحياة طعمًا، وعدت لا أعرف للأيام معنى، لكنى الآن لست ضد الزواج ولاضد تحقيق أمانيك فىَّ، بل صرت راغبة فى إنسان، أبوح له بكل ما لدى من هموم ومكنون الكلام غير أنى فقط أرغبه إنسانا صادقًا أمينًا، لذا أتمناه أن يكون ذلك الذى يغنى أصدق أغنية تسمعها أذنى، وتلامس بعذوبتها شغاف قلبى، فأمنحه روحى ونفسى، وكل ذرة من كيانى وجسدى، فأكون له الزوجة الوفية، والوليفة المستكفية، شمس صباحاته، وقمر مساءاته، ياسمين حديقته، وورد شرفته، نسمة صيفه، وشمس شتائه، خضرة ربيعه، وملاذ خريفه.

زغرد الفرح فى قلب الملك بعد أن استمع إلى كلام ابنته، وسرعان ما بان البشر على وجهه وبدا كمن انزاحت عنه غمة من الغمم، وشعر أنه كان يهول الأمر كثيراً، إذ ظن أن شروط ابنته للزواج، سوف تكون عسراً عسيراً، وأمراً مستحيلا، فقد تصور أنها ستطلب زوجًا مستحيل الوجود، كوردة البحور، أو لبن العصفور، كما حمد الله كثيراً لأن وحيدته الأثيرة، لم تكن متعلقة بشحاذ حقير، أو رجل شرير، وغمرته الراحة لمطلبها الذى ارتآه يسيراً، لأن البلاد فيها ما يكفى من المغنين وظرفاء المطربين، ذوى الأصوات الساحرة المسحورة، وكأنهم من آل وادى عبقر، أو ندماء الإلهة الفاتنة عشتر. ولفرط ابتهاج الملك وفرحته وتزايد شوقه وتلهفه على تزويج المفعوصة ابنته ، نسى أن يسألها سبب شرطها الغريب ذلك، بل وتركها تضع فى حضرته ، ساقًا على ساق كذلك. والحقيقة أن الأميرة العنيدة ، ما كانت ستجيبه لو حاول سؤالها ، لأنها أقسمت أمام مربيتها العجوز المتعلقة بها تعلق السنجاب بشجرة الجوز ، ألا تخبر كائناً من كان ، سواء أكان إنسيًا، أم من عالم الجان ، عن شرطها الغريب ، الذى لابد أن يكون لها قبل أى تزويج ، فلا يؤخذ عليها حينئذ أى تثريب .

كانت الأميرة قد سألت مربيتها ذات يوم عن كيفية التوصل إلى حقيقة صدق محبة الإنسان لأخيه الإنسان ، وكيف تعرف أن الذى سيقول لها إنه يحبها ، يحبها ، فتصبح روحه وروحها ، كروحين فى زجاجة ، وتطمئن إلى صدقه وإخلاصه ، فتعطيه دون أن يطلب، وإذا ابتعد عنها فلا تطيق ، فأجابتها العجوز الحكيمة قائلة :

ــ اعلمى يا ابنتى أن الصدق من أصعب الأمور فى طبائع الإنسان ، لأنه هو رؤية القلب ، لا رؤية العين ، وقد يضل القلب بسبب سطوة العين ، وشهوة الأذن ، وحلاوة اللسان ، وقديماً قالوا : من فضلة القلب يتكلم اللسان والصدق أن يظهر المرء ما يبطن ، وأن تقول عيناه ، حتى دون أن ينطق ، وهناك أمر فى هذه الدنيا لا ينفع ولا يشفع إلا إذا كان صادراً من حشيشة القلب، قادراً على فتح مغاليق

نفس أي امرئ ، فيصل إلى موضع الشعور فيه ومكمن الإحساس لديه.

طير الملك السعيد ، المنادين في جميع أنحاء البلاد والممالك ، بأن الأميرة الجميلة سوف تتزوج في التو والحال ، من صاحب أصدق أغنية تسمعها ، وتشعر بها حتى تسهر أعمق أعماقها ، مهما كان قدر المغني ، سواء أكان غنياً أو فقيراً، أميراً أو حقيراً، صاحب نفوذ وجاه ، أو عازف عن أمور الدنيا ساه . وما كاد الخبر يذاع وينتشر ، حتى توافد إلى القصر الملكي عشرات ومئات وألوف من الشباب والرجال من سن ثمانية أعوام ، حتى ثمانية وثمانين عام. ارتدت الأميرة ثوباً ازرقَ من الشيت، من ذلك النوع الذي يرتديه فقراء الفلاحين في بلدها ، ثم إنها خلعت كل حليها ومجوهراتها ، وبدت في أبسط صورة ممكنة ، وبعد ذلك خرجت إلى إيوان القصر ، لتجلس إلى جوار أبيها وتسمع جماعات المطربين، وزمر المغنين الذين توافدوا ليسمعوها أصواتهم.

ظلت مجالس الاستماع ، تعقد ليل نهار - عدا ساعات قليلة تخلد فيها الأميرة إلى الراحة والنوم ، وكانت الأيام تمر ، دون أن تجد الأميرة ما يمتع أذنيها ، أو يمس شغاف قلبها ، بل وكثيراً ما شعرت أن غناء معظم الذين غنوا، كان مفعمًا بالكذب ، بعيداً عن أي صدق، وحزنت لأنها فهمت أن الذين جاءوا ، ما جاءوا إلا طمعاً في مال أبيها ، رغبة في جسدها وليس فيها ، دون أن ينتبهوا إلى روحها التواقة للخير والجمال . وحتى ذلك الشاب الذي حاول أن يبدو مختلفًا عن الآخرين ، فلم يتغزل في محاسنها ، ولم يطلق صوته تشببا بها ، بل غنى بلادي بلادي ، لك حبي وفؤادي ، لم تتمالك نفسها فسخرت منه ، لأنها أدركت أنه أفاق لئيم ، أراد المزايدة عليها ، وكأن حبه لها لأجل الوطن ، وحب الوطن من أجلها.

حتى بعد أن تخلد الأميرة إلى النوم . كان البعض يأتي للغناء تحت شباكها ، بينما يرتدي أسما لا بالية ، ويأخذ في غناء أغنيات عشق محمومة دون توقف، تجعل قطتها الرمادية الأثيرة الراقدة إلى جوارها عادة . تشعر بالملل والضيق ، لاضطرارها إلى تحريك بوقي أذنيها الصغيرتين دون التركيز في هريرها الليلي اللذيذ . في أحد المرات كادت الأميرة ترق لغناء واحد منهم ، إذ شعرت أنه قاب قوسين أو أدنى من الصدق ، لكنها لما فتحت شباكها وأطلت منه لتنظر ذلك الذي يغني، تبينت في ضوء القمر ملامح وجه ابن أمير الجيوش، بأنفه المعقوف وشعره الأجعد الخشن ، وقد تخفى في زي شحاذ فقير ، فأدركت لفورها مدى كذبه وضلاله ، فما كان منها إلا أنها نادت على وصيفتها ، وطلبت منها صب سطل من الماء البارد على رأسه ، ألزمه الصمت والفرار ، بينما هي تضحك ضحكاً يتراوح بين السخرية والمرار.

ذات ليلة رائعة ، صفت سماؤها ، ورق نسميها ، أفاقت الأميرة من عز نومها ، على أبدع غناء سمعته أذنها ، وراح يخترق شغاف قلبها ، فهبت من فراشها ترتعش فرحًا، وسارعت بفتح شباكها ، لتتملى بعينيها ذلك الذي ستهبه روحها، وتمنحه حتى الأبد جسدها ، فما وجدت على مرمى بصرها ، غير طائر أسود صغير ، حط على شجرة لوز بالقرب من شباكها ، فظلت تنظر إليه وتبسم في سعادة بينما هو يعصر روحه بالغناء ، ويرسل ألحاناً شجية رائعة ، ما سمعت أذناها بمثلها من قبل أبداً، وماهزت روحها بمثلها مثلما اهتزت في تلك اللحظات شيئاً فشيئاً ، بدأت الأميرة في البكاء ، ثم راحت تنتحب بمرارة ويأس ، حتى أفاقت وصيفتها النائمة بالقرب منها على صوت بكائها ، وعندما تنبهت وجاءت أميرتها تحادث نفسها كمن أصابه مس وتقول :

- لكنه يا إلهي محض طائر ، طائر أسود صغير .

ويقال إن الأميرة الجميلة عاشت عمراً مديداً، لكنها لم تتزوج أبداً. ■



سـداسـيـة الوحـيـد

محـمـد صـالح

الحفل

عندما يأتون فى المرّة القادمة

اخشى ألا أكون موجودا

سيكون بوسعهم حينئذٍ

أن يفعلوا بى كما اشتهوا دائما

الحجَر

سأنهض من الضجّة التى خلّفتها

وأصعد فى الغبار الذى أثرته

وسأبدأ من ها هنا

من الحافة

وأتابع سقوطى

الأصفر

كل هذه الصّفرة؟

ربما كان الأمر مقصودا

الطبق الكهربائى أصفر

والثرثرات

والقطة تحت الطاولة

والشّراب الفائر

البادية

بعد ما أَنهض الجمل

ثم وهو يتهيأ وحده للرحيل

أدركه الثانى على ناقته

الثالث صاحب الخيمة

انضمّ إليها فى الطريق

الخيمة اتّسعت فيما بعد

والحيوانان تناسلا

والرجال الثلاثة

يخطبون ودّ امرأةٍ بعيدة

الأضحية

حتى بعدما أجهزوا عليّ

ظلّ دمي حبيس جسدي

وعبثاً حاولوا

أن يلطّخوا أكفّهم

ويحتفلوا

عصر الشّهداء

كانت أوقاتاً عصيبة

هكذا سيقولون عنّا . ■





قصيدتان

أسامة الغزولى

١ – نقرة على الزجاج

نقرة على الزجاج
وعندما تلفَّتُ
وجدتنى أطل على القرى الوليدة
تنفتح واحدة إثر الأخرى
طرقاتها تسيل
نوافذها تنفرج
والأطفال يتخذون أسماء
لا يخطفون الأسماء
ولا الثياب
ولا المقاعد فى الصفوف المدرسية
لايزال الوقت مبكرا
أمسكت بالقلم وأوشكت أسجل
أوشكت أثبت على الطاولة
الملامح وأسماء القرى والمسافات بينها
لكن سيدى يستعجلنى

* *

نقرة على الزجاج
بنصف التفاتة
رأيت جانبا من القرى تحت نار الظهيرة
سيدى يستعجلنى
فلا أجرؤ على الالتفاف يمنة أو يسرة.
فى داخلى
تغوص قرى ندّية
أثقل الطل والأريج جفونها
ملأ الصيف أثداءها
أيكّل سترتى وأركض *
سيدى يستعجلنى

* *

* «أيكّل» كلمة سامية تعنى أضبط «أزرار» السترة.

نقرة على الزجاج

نقرة على الزجاج

أعد نفسى بأن أجد قلما

وأسجل كل شىء

وأثبت كل شىء

عندها «يقيّل» سيدى

* *

أعد نفسى بأن أجد قلما وأسجل كل شىء

وأثبت كل شىء

إن لم يأت ليلى الطويل

قبل قيلولة سيدى.

٢ - الإرهابى

أردُّ الكولا

وأغنى لشراب الخروب

فتطلق على الرصاص

. . . . .

نار مدافعك

مقابل نار أغنيتى

. . . . .

تطلق على الرصاص

فأطلق عليك الرصاص

. . . . .

هذه حدود أخوتنا

أن تطبع راحتك فى دمى

أن أغمس فى دمك! أصبعى

لا خوف ولا خجل

صغيراتى لا يخفن منك

ولا يخجلن منى

يمددن إليك أخوّة ترضاها

أخوّة الكولا

ومكسبات النكهة

والتغليف السوبر

. . . . .

صغيراتى يهدهدن صغارهن

على إيقاع إعلان متقن

كأنه غدارة مملوكية

تحفظها قطيفة

وزيوت سرية

فى رعاية خصى مخلّد

أصوب غدارتى المجازية

إلى إعلاناتك المسلحة

. . . . .

المجاز القاتل يخترق دمك

إعلاناتك الجرارة توغل فى دمى

وتتسع أخوتنا . ■

الاسكندرية

ديسمبر ١٩٩٤

لوحة الغلاف الأخير :
نـــزار قبـــانـى
بريشة الفنان : مكرم حنين



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب